MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04163 0641

Himonet, André
Louise de G. Charpentier

MT
100
C52H5

S CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE
*Publiés sous la direction de PAUL LANDORMY*

# LOUISE

## DE G. CHARPENTIER

*Étude historique et critique*
*Analyse Musicale*

PAR

ANDRÉ HIMONET

P. MELLOTTÉE
ÉDITEUR

36

LOUISE

DE G. CHARPENTIER

A Monsieur Dézarnaud
Hommage de l'auteur
A. Himonet

# LOUISE

## DE G. CHARPENTIER

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE

*Publiés sous la direction de* PAUL LANDORMY

---

## *EN VENTE :*

**Faust** de GOUNOD, par *Paul Landormy*, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé de l'Université. 1 vol. in-18 raisin, broché . . . . . **3.50**

**Samson et Dalila** de SAINT-SAËNS, par *Henri Collet*, docteur ès lettres, compositeur de musique. 1 vol. in-18 raisin, broché . . . . . **3.50**

**Louise** de CHARPENTIER, par *André Himonet*, critique musical. 1 vol. in-18 raisin, broché . . . . . **3.50**

**Manon** de MASSENET, par *Joseph Loisel*, professeur agrégé au Lycée Rollin. 1 vol. in-18 raisin, broché. **3.50**

**Carmen** de BIZET, par *Charles Gaudier*, professeur agrégé des Lettres au Lycée Janson-de-Sailly. 1 vol. in-18 raisin, broché . . . . . **3.50**

## *EN PRÉPARATION :*

**La Tosca** de PUCCINI, par *Jean Belime*, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé de l'Université. 1 vol. in-18 raisin, broché.

**La Damnation de Faust** de BERLIOZ.

**La Walkyrie** de RICHARD WAGNER.

**Lohengrin** de RICHARD WAGNER.

**Pelléas et Mélisande** de CLAUDE DEBUSSY.

**Les Symphonies** de BEETHOVEN.

---

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE

# LOUISE

## DE G. CHARPENTIER

*Étude historique et critique*
*Analyse Musicale*

PAR

ANDRE HIMONET

PARIS
LIBRAIRIE DELAPLANE
PAUL MELLOTTÉE, Éditeur
*48, Rue Monsieur-le-Prince*

# *AVANT-PROPOS*

*Dans l'enseignement de la littérature l'*explication des auteurs *tient une place considérable. Pourquoi un texte musical ne serait-il pas « expliqué » à la façon d'un texte de prose ou de poésie ? Pourquoi* Faust *ou* la Walkyrie *ne donneraient-ils pas lieu à des commentaires du même ordre que ceux dont* Le Cid *ou* Andromaque *furent si souvent l'occasion ?*

*On comprend la pensée qui inspira l'entreprise de cette collection.*

*Voici de petits volumes dont chacun est consacré à l'étude d'un des* Chefs-d'œuvre de la Musique.

*Ils seront tous conçus sur le même plan.*

*On y trouvera une* biographie de l'auteur, *des indications historiques sur la* genèse de l'œuvre, *une* analyse littéraire *(s'il y a lieu) et une* analyse musicale *avec de nombreuses citations à l'appui, enfin un* memento bibliographique.

*En publiant ces* Guides de l'amateur au théâtre et au concert *on espère servir à la fois les intérêts du grand public et ceux de la Musique elle-même.*

PAUL MELLOTTÉE,
*éditeur.*

MT
100
C5 H5
LIBRARY
JUL 10 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

Les citations musicales de cet ouvrage sont empruntées à la partition chant et piano de *Louise* éditée par la maison HEUGEL, éditeurs, *au Ménestrel*, 2 *bis* rue Vivienne, Paris.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright 1922, by Paul MELLOTTÉE.

# LOUISE

## I

### VIE DE GUSTAVE CHARPENTIER

Gustave Charpentier est né le 25 juin 1860, à Dieuze, petite ville de Lorraine, où son père était boulanger. Après la guerre de 1870, ses parents, optant pour la France, vinrent se fixer à Tourcoing.

Le jeune Gustave suivit alors, à l'école académique de cette ville, le cours de violon de M. Stappen. Il travailla ensuite avec M. Bailly, professeur à l'Académie de Tournai.

A quinze ans, il entre comme employé dans une filature, mais la comptabilité ne le récréant pas suffisamment à son gré, il fonde une société symphonique et enseigne le violon à son patron, M. Lorthiois. Celui-ci, frappé des dispositions musicales du jeune homme, lui permet — tout en le conservant à son service — de suivre les cours du Conservatoire de Lille où, tandis qu'il poursuit l'étude du violon avec M. Martin, il entreprend celle de l'harmonie sous la direction de M. Lecoq. L'année suivante, en 1879, il en sort avec un prix d'honneur de violon ; ce succès décide la municipalité de Tourcoing à lui allouer une pension annuelle de 1200 francs pour lui permettre de venir compléter à Paris des études si brillamment commencées.

Il entre donc au Conservatoire dans la classe de violon de M. Massard, mais n'a pas l'heur de plaire à son maître, qui le trouve trop turbulent et n'a qu'un désir, se débarrasser d'un élève qu'il déteste ; il fait comprendre au jeune Charpentier qu'il aurait tort de s'obstiner dans l'étude du violon, attendu qu'il n'a aucune disposition musicale, puis l'engage à donner sa démission, écrit à ses parents, le harcèle tant et si bien que le jeune homme, excédé, finit par quitter le Conservatoire. Après une brève tournée en province comme violoniste, il ne tarde pas à y rentrer, cette fois dans la classe d'harmonie où professe M. Pessard, nouvellement nommé.

Cependant, le service militaire le réclame. Il obtient deux sursis d'appel pour achever ses études, mais un troisième lui est refusé, conformément à la loi ; il a toutefois la chance de faire son service à Paris.

Son temps terminé, il entre alors, en 1885, dans la classe de composition de Massenet. Celui-ci, ayant vite discerné chez son nouvel élève un tempérament exceptionnel, s'occupa de lui très sérieusement et lui voua une amitié dont Charpentier lui a gardé une profonde reconnaissance. « Je dois infiniment à Massenet, nous confia-t-il ; c'est lui qui m'a fait comprendre et surtout aimer la musique. »

Ce fut un élève bizarre, fantaisiste, irrégulier, répugnant à la discipline scolaire. Il faisait rarement les devoirs prescrits, et quand, par hasard, cela lui arrivait, il ne manquait pas d'y insérer quelque « blague » susceptible de lui attirer des réprimandes amères qui l'amusaient. Par exemple, il choisissait pour basse d'un chant donné

l'air « J'ai du bon tabac » et se gaussait de la mine ahurie du professeur occupé à déchiffrer son exercice au piano. « Quand j'étais jeune, j'aimais beaucoup à épater », conclut-il en nous racontant cette anecdote.

En 1887, il concourt pour le grand prix de Rome. Parmi les concurrents, se trouvaient, comme chaque année, plusieurs prix de fugue sur qui les professeurs fondaient de grands espoirs. Lui, n'avait jamais pu obtenir qu'un pauvre deuxième accessit d'harmonie ; il est pourtant reçu à l'épreuve préparatoire et, chose surprenante, le premier pour la fugue ! Puis il décroche le grand prix avec sa cantate *Didon*, écrite sur un poème d'Augé de Lassus. Les membres du Jury, étonnés de la supériorité, de l'aisance de sa technique, séduits par la justesse de l'expression dramatique, lui avaient décerné la suprême récompense à l'unanimité moins une voix.

Cette cantate, qui tranchait sur la banalité habituelle de ce genre de production, fut exécutée avec un vif succès aux Concerts Colonne en 1888, à Bruxelles, et à Tourcoing, qui fit à son enfant adoptif une réception enthousiaste.

En février 1888, le nouveau prix de Rome part donc pour la Ville Eternelle, muni d'un violon sans cordes, d'un basson éclopé et d'une petite flûte veuve de la plupart de ses clefs.

Les exigences disciplinaires de la Villa Médicis heurtaient son besoin jaloux d'indépendance. Dès l'arrivée, il se fit le promoteur d'une sorte de révolte qui avait pour but d'obtenir la démission du directeur, le brave peintre Hébert ; l'affaire faillit même se gâter, elle fut heureusement arrangée à temps grâce à l'entremise d'un ami.

Un article du règlement déplaisait particulièrement à Charpentier, celui qui interdisait toute présence féminine à la Villa. Il ne put s'accommoder de cette règle monastique, au grand désespoir du directeur qui, bienveillamment, prit le parti d'ignorer les écarts de conduite de ce singulier pensionnaire.

L'année suivante, notre prix de Rome fit une petite fugue, qui n'avait rien de scolastique ; voici dans quelles circonstances.

C'était à l'époque de l'agitation boulangiste. Un beau jour, en pleine Exposition, Massenet rencontre son ancien élève près de la Tour Eiffel et lui demande ce qu'il fait à Paris. — Moi ? Je m'occupe de mon élection ; je me présente à Tourcoing, comme député. — Ahurissement du maître, qui conseilla prudemment à Charpentier de cesser cette plaisanterie et de retourner sans plus tarder à Rome, sous peine d'encourir les foudres de l'Institut. Notre musicien se le tint pour dit, prit le soir même le train pour l'Italie et réintégra la Villa Médicis, laissant ses électeurs le bec dans l'eau. Dès son retour, quelques centaines d'affiches, placardées sur les murs de la Ville Eternelle, annonçaient aux populations ébahies que Gustave Charpentier, « Prix de Rome et boulangiste », sollicitait les suffrages des Tourquennois.

En 1890, il revint définitivement à Paris, poursuivi par la malédiction du brave Hébert, qui prophétisait que Charpentier ne serait jamais qu'un anarchiste, incapable de rien.

Il n'avait cependant pas perdu son temps à Rome. Son premier envoi, *Napoli*, exécuté d'abord à l'Institut en 1891, fut repris, un mois après, aux Concerts Lamoureux. La vie grouillante de

Naples, le bariolage de ses foules, la joie turbulente des lazaroni, tout cela y était évoqué avec une intensité, une truculence remarquables.

*Napoli* n'est qu'un fragment des impressions de voyage que Charpentier avait notées pendant un séjour qu'il fit à l'île Capri et aux Montagnes Sabines, et qu'il acheva dès son retour en France. Elles furent jouées simultanément au Châtelet et au Cirque d'été sous le nom d'*Impressions d'Italie*, suite d'orchestre en 5 parties : Sérénade — A la fontaine — A mules — Sur les cimes — Napoli.

Son second envoi fut constitué par la *Vie du Poète*, symphonie-drame avec chœurs, où l'auteur a voulu peindre les joies, les illusions et les rancœurs d'une âme d'élite aux prises avec la vie ; finalement, le poète, désespéré, se jette dans la fange et dans l'orgie, et meurt de dégoût. Charpentier en avait écrit lui-même le poème pessimiste. Avant de faire parvenir le manuscrit de cette œuvre à l'Institut, Hébert, à qui l'auteur, respectueux pour une fois du règlement, l'avait soumis, fut pris de scrupules ; il fit venir son pensionnaire, lui avoua son incompétence en matière musicale, mais ne lui céla point que les paroles du poème étaient par endroits d'une grossièreté telle qu'il craignait un scandale. Charpentier ne se résigna pourtant pas à déférer au vœu d'Hébert qui insistait pour que des expressions aussi basses que : charogne, homme saoûl..., fussent remplacées par d'autres plus bénignes.

L'Institut se montra moins rigoriste que le directeur de la Villa Médicis. Gounod, transporté d'enthousiasme après la lecture qui en fut faite, écrivit au jeune compositeur une lettre chaleureuse, où il lui faisait part de sa plus sincère ad-

miration. Quand Hébert tendit cette lettre à son pensionnaire, après en avoir pris connaissance, il lui dit, avec une sévérité feinte : « Je regrette que votre vie privée ne soit pas à la hauteur de votre talent. »

La *Vie du Poète* fut exécutée pour la première fois au Conservatoire le 18 mai 1892, puis à l'Opéra, où elle faisait affiche avec *Sylvia*, le ballet de Léo Delibes.

Le succès, très vif dès l'abord, s'affirma l'hiver suivant aux Concerts Colonne. Le vieux Gounod, le visage cramoisi, s'agitait dans sa loge, donnant le signal des applaudissements. A la fin, le public manifesta bruyamment son enthousiame ; les chapeaux ondulaient avec frénésie, et le nom de Charpentier, scandé par le public des galeries supérieures, se fit entendre, répété si impérieusement que l'auteur, un peu intimidé, entraîné par les musiciens qui étaient allés le chercher dans la coulisse, dut venir sur la scène du Châtelet saluer la foule trépignante ; quelques sifflets furent lestement réprimés par d'intransigeants thuriféraires.

La *Vie du Poète* avait, en effet, des admirateurs fanatiques. « Nous étions alors toute une petite bande, raconta plus tard Saint-Georges de Bouhélier dans ses *Années d'apprentissage*, pour qui cette œuvre était sacrée. Nous l'envisagions comme le drame de nos destins. Nous ne manquions pas d'aller l'entendre quand, par hasard, on la jouait. »

C'est encore pendant son séjour à la Villa Médicis que Charpentier conçut le sujet de *Louise*, en écrivit le livret, et en composa entièrement le premier acte, qui devait former son

dernier envoi de Rome ; mais il ne fut pas présenté à l'Institut, ses amis l'en ayant dissuadé pour diverses raisons.

De retour à Paris, Charpentier, lesté d'un bagage déjà lourd, connut rapidement la célébrité. La variété de sa palette orchestrale, la vie profuse qui jaillit à tout instant de sa musique, lui valaient l'approbation de la jeunesse artistique, qui voyait en lui une des forces les plus puissantes de la musique moderne. En lui, toutes les complaisances furent mises comme en un nouveau Messie d'un art régénéré par l'afflux de la sève populaire. On l'appelait le jeune maître.

L'extérieur de sa personne ne contribua pas moins à le rendre populaire. Il habitait un modeste logement, sous les toits, rue Custine, et vaticinait dans les endroits les plus pittoresques de son cher Montmartre, hantant les tavernes, les bals musettes. Vêtu comme un rapin de Murger, ses cheveux s'échappant en boucles blondes de son vaste chapeau à bords plats, la pèlerine flottant au vent, la lavallière en désordre, il allait, un solide gourdin en main, une longue pipe à la bouche, tour à tour égayé ou attendri par le spectacle protéiforme que lui offraient les ruelles escarpées du faubourg.

Aimant les humbles, les déshérités de la Fortune, les idées socialistes, voire anarchistes, devaient trouver chez lui un terrain favorable.

Les œuvres qu'il compose alors reflètent ce mysticisme humanitaire, la *Chanson du Chemin* sur des paroles de C. Mauclair, et surtout les *Impressions Fausses* écrites pour orchestre, baryton et chœur d'hommes sur deux poèmes de

Verlaine, la *Veillée Rouge* et la *Ronde des Compagnons*. Jouées au Châtelet en 1894, elles ne reçurent pas l'approbation unanime du public ; une partie des auditeurs les accueillirent même franchement mal, et certains critiques firent chorus avec eux, prétendant que la musique se fourvoyait dangereusement en visant à traduire des revendications sociales. Devant la fraîcheur de cet accueil, une seconde audition, qui avait été prévue, ne fut pas donnée. Le certain, c'est que Charpentier, élargissant énormément le cadre mélancolique et désabusé que lui fournissait Verlaine :

> Bons vieux voleurs,
> Doux vagabonds,
> Filous en fleur.....,

voulut faire entendre la plainte poignante des vaincus de la vie, le grondement des revendications imminentes des révoltés.

Ces *Impressions fausses* font partie d'un ensemble de « *Poèmes chantés* » pour orchestre et voix, qui n'ont rien de commun avec les mélodies ou lieder habituels. Ce sont de véritables scènes de théâtre, comme l'a reconnu tout de suite avec justesse Gaston Carraud.

Charpentier a d'ailleurs toujours professé un dédain marqué de l'art pour l'art, en particulier de la musique de chambre sous toutes ses formes, et l'on chercherait en vain dans son œuvre une sonate, un trio, une mélodie pure. Ce sont là, selon lui, manifestations stériles, l'art qui ne s'adresse pas à la foule, n'ayant pas de raison d'être.

Et où peut-il s'adresser au peuple plus directe-

ment que dans la rue même, pense-t-il ? C'est dans cet esprit qu'il tente de rénover les spectacles en plein air de l'antiquité ; son premier pas dans cette voie est marqué par la *Sérénade à Watteau*, écrite pour l'inauguration du monument de Watteau, au jardin du Luxembourg ; à cette occasion, un défilé, parti de Montmartre, traversa les ponts le 9 novembre 1896, et s'en vint donner la sérénade au pied du monument du grand peintre.

Mais la Fête du *Couronnement de la Muse* allait être, dans ce genre, sa manifestation la plus grandiose.

Au printemps de 1897, les peintres et chansonniers Montmartrois, ayant décidé de refaire le cortège de la « Vache enragée » qui n'avait pas mal réussi l'année précédente, s'entendirent avec G. Charpentier pour lui confier l'organisation de la fête. Le jeune maître leur fit part de son idée qui fut chaudement approuvée : elle consistait à couronner solennellement une Muse du travail, avec le concours d'un orchestre, de chœurs et de danses.

Quelques semaines plus tard, avait lieu à la Mairie de Montmartre l'élection de la Muse ; des affiches avaient jeté l'émoi parmi les ouvrières de la Butte ; la campagne électorale fut courte et vive ; après trois tours de scrutin, une jolie brunette fut élue. La cérémonie eut lieu en répétition générale au Nouveau Théâtre, mais malheureusement le couronnement solennel en plein air ne put se faire le dimanche suivant, comme il avait été projeté, à cause du mauvais temps.

L'idée ne fut pas perdue, néanmoins ; elle fut reprise en 1899 par le Conseil municipal

à propos des fêtes de Michelet. Les Parisiens acclamèrent, sur la place de l'Hôtel-de-Ville, une jeune muse du Travail, cependant que se déroulait la cérémonie apothéotique du Couronnement, où un livret simple sert de prétexte à des développements musicaux et à des divertissements chorégraphiques ; la figuration était nombreuse, et parmi les principaux interprètes on relève les noms du mime Séverin et de la danseuse Cléo de Mérode.

Le *Couronnement de la Muse* poursuivit sa carrière dans de nombreuses villes de province et triompha notamment à Lille, Bordeaux, le Mans, Niort, Saint-Etienne, sous la direction de l'auteur.

Il fut ensuite incorporé au 3e acte du drame populaire primitivement conçu par Charpentier à Rome, et représenté le 2 février 1900 à l'Opéra-Comique après de multiples péripéties que nous narrons au chapitre suivant.

La première représentation de *Louise* mit le sceau à la gloire du compositeur, et la Renommée « aux cent bouches » clama son nom à tous les échos de l'Univers.

En 1903-04, il entreprit en Allemagne et en Autriche une tournée triomphale, faisant acclamer *Louise* à Vienne, Budapest, Presbourg, Prague, Berlin, et dans un grand nombre de villes allemandes.

En 1909-10, il retourne en Allemagne, et se fixe à Munich, l'un des principaux centres artistiques d'outre-Rhin, où sa silhouette pittoresque, sa liberté d'allures, sa grande bonté le rendent vite populaire parmi les étudiants et les jeunes esthètes. C'est pendant ce séjour qu'il compose

une longue symphonie encore inédite : *Munich* (il voulut d'abord la baptiser *Bavaria*).

A son retour en France, il mit au point un nouvel opéra, qui fait suite à *Louise*. Accepté par Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, *Julien*, poème lyrique en 4 actes et 8 tableaux, dont un prologue, fut cependant représenté à l'Opéra-Comique où *Louise* avait si magnifiquement réussi. Les directeurs des deux scènes lyriques s'entendirent pour qu'il en pût être ainsi, et la première eut lieu le 4 juin 1913. A côté d'éléments nouveaux, on y retrouve une partie de ceux qui composaient la *Vie du Poète*. Richement mis en scène par Albert Carré, fort bien interprété par M. Rousselière et Mme Marguerite Carré, ce poème dramatique remporta un succès considérable puisque, malgré la mauvaise saison — l'été, pour le monde des théâtres, — il fut joué 20 fois au cours des six premiers mois. Le départ de Rousselière pour Bruxelles interrompit prématurément, en décembre, le cours des représentations, et cette œuvre attend encore de reparaître sur l'affiche.

*Julien* fut joué, dès 1913, au Metropolitan de New-York, avec Caruso et Farrar dans les rôles principaux, et, en 1914, à Prague, à Toulouse. Bruxelles devait l'exécuter quand survint la guerre.

*L'amour au Faubourg*, la dernière partie de ce triptyque populaire, est toujours dans les cartons de l'Opéra-Comique. Cette œuvre devait être montée en 1914 ; elle était inscrite au programme de la saison, mais céda la place à *Julien*, son aîné, ce qui était logique.

Nous ignorons si Charpentier a des œuvres

nouvelles en préparation. Il ne faut pas s'étonner, en tout cas, de la rareté de sa production ; il mûrit longuement ses œuvres, les retouche continuellement, difficilement satisfait du résultat obtenu ; au demeurant, la façon dont il conçoit la musique explique ce défaut d'abondance :

« Ce que j'écris, déclarait-il après la première de *Julien*, ce sont des synthèses idéales d'une destinée. *Louise* représente une période de ma vie, comme les *Impressions d'Italie*, et comme la *Vie du Poète*. Voilà pourquoi je mets dix ans à faire une œuvre ; j'ai besoin d'abord de vivre. »

A diverses reprises, il prit la plume du critique, notamment à l'occasion de la première représentation de l'*Attaque du Moulin*, d'Alfred Bruneau, et de la millième de *Carmen*. Les incursions qu'il fit dans ce domaine restent fort rares ; scrupuleux à l'excès, se défiant de son jugement, il éprouva toujours devant l'œuvre d'autrui une sorte de respect craintif.

Pour compléter la physionomie de l'auteur de *Louise*, nous devons dire quelques mots d'une création qui fait grand honneur à la générosité de son caractère.

En 1900, quelques semaines après la première de *Louise*, Albert Carré, sachant faire plaisir à son auteur, décida de mettre gracieusement quatre cents places à la disposition des ateliers de couture parisiens. On devine que cette initiative fut accueillie avec enthousiasme par nos « petites mains ». Elles en furent même si touchées que, quelques jours plus tard, elles témoignèrent leur reconnaissance en offrant un objet d'art commémoratif à l'auteur et au directeur.

C'est alors que Charpentier eut l'idée d'adres-

ser aux directeurs de théâtre, d'abord, puis aux auteurs dramatiques, une requête les priant de mettre, de temps à autre, un certain nombre de places à la disposition des ouvrières parisiennes.

Les résultats de sa démarche s'étant avérés insuffisants, il sollicita et obtint de quelques personnes riches et charitables un appui financier indispensable. Une association nouvelle naquit, que l'on baptisa du nom d'une gentille héroïne de Musset : *Mimi-Pinson.* Les statuts en furent élaborés par M. Paul Boncour, maître ès choses syndicales.

Deux ans plus tard, un *Conservatoire Populaire* complétait cette œuvre ; le solfège, le chant, le piano, etc., y sont enseignés aux jeunes filles du peuple.

Au début de la guerre, un grand nombre de « Mimi-Pinson » sans travail offrirent leurs services aux organisations sanitaires ; des cours d'infirmières furent organisés et, peu après, plusieurs centaines de ces braves filles furent admises dans les hôpitaux.

Depuis sa fondation, l'œuvre de *Mimi-Pinson* n'a cessé de prospérer, sans publicité, et Gustave Charpentier a plus d'une raison de s'en montrer fier.

Fils du peuple, il aime le peuple profondément et voudrait contribuer, dans la mesure de ses forces, au bonheur de l'humanité. Il souhaite que son art serve à quelque chose, et considère la musique comme un moyen d'entrer en communication avec plus d'êtres que cela n'est possible dans la vie ordinaire. Il aime à être appelé un artiste social, et n'éprouva jamais d'émotion plus délicieuse que lorsque, à Lens, à Saint-Etienne ou

à Lille, devant des milliers de gens du peuple, momentanément frères par la vertu de sa musique, il dirigeait son *Couronnement de la Muse.*

Depuis 1912, Gustave Charpentier est membre de l'Institut, où il succède à son cher maître Massenet.

Assagi par l'âge, comblé d'honneurs et de gloire, ce n'est plus le bohême effervescent de jadis, mais il est demeuré fidèle à son vieux Montmartre, et, dans son modeste appartement du boulevard Rochechouart où les effigies antithétiques de Wagner et de Massenet l'entourent comme des lares vénérés, il accueille le visiteur avec une affabilité, une bonne grâce charmantes, enclin naturellement à la sympathie envers chacun.

« Je voudrais être aimé », dit-il un jour à son ami Bruneau. Vœu superflu. Ceux qui le connaissent ou seulement l'approchent ne peuvent rester insensibles à la bonté radiante qui émane de sa personne. C'est un causeur simple et exquis, un homme au cœur tendre et généreux, un esprit sincère et convaincu.

Son labeur fut toujours probe, et si les manifestations de son génie donnent prise à la critique, du moins la pureté de ses intentions ne peut-elle être suspectée.

---

## II

### GENÈSE ET HISTOIRE DE « LOUISE »

**La genèse de l'œuvre.** — Charpentier avait donc triomphé avec éclat au concours du prix de Rome. Ce mauvais élève qui, toujours, avait répugné à la cantate, ce « paresseux » qui négligeait de remettre à ses professeurs les élémentaires devoirs d'harmonie et de composition, venait, non seulement de se révéler musicien habile, connaissant à fond les ressources du contrepoint et les finesses de l'instrumentation, mais encore de faire preuve d'un riche tempérament dramatique, en magnifiant les sentiments d'héroïsme qu'Augé de Lassus avait prêtés à sa *Didon*.

Mais s'il étonna ses juges, ce ne fut pas, pour lui-même, une moindre révélation, que de se découvrir apte à traduire musicalement de grands sentiments. Il se crut destiné à devenir le commentateur symphonique des joies et des douleurs des héros légendaires, et, animé d'une noble ardeur, il résolut d'œuvrer dans ce sens dès son arrivée à Rome.

Hartmann, l'éditeur de Massenet, à qui il s'était ouvert de ses projets, avait promis de lui procurer un livret. Sur ces entrefaites, peu après l'exécution de *Didon* aux Concerts Colonne, le jeune lauréat partit pour Rome.

Confiant en la parole d'Hartmann, il « espéra » le livret promis, mais les semaines, les mois passèrent, sans qu'il reçût la moindre nouvelle. Au bout de huit mois, légitimement impatient, il se

décida enfin à écrire à l'éditeur ; pas de réponse. Quelque temps après, une nouvelle lettre fut envoyée sans plus de succès. Cette fois, fatigué de gaspiller son temps et son encre, Charpentier, toujours farceur, eut l'idée fantaisiste de faire imprimer des formules de lettres conçues à peu près en ces termes :

« Monsieur,

« J'attends toujours le livret promis, et vous serais reconnaissant de me le faire parvenir le plus tôt possible. »

Tous les huit jours, il mettait une de ces formules à la poste, à l'adresse d'Hartmann, mais cela n'incita pas davantage ce dernier à sortir de son mutisme. Le jeune prix de Rome, lassé, dut un jour s'avouer vaincu à ce nouveau jeu, et se convaincre décidément de l'indifférence de l'éditeur de Massenet à son endroit.

C'est alors, alors seulement, que germa dans son esprit l'idée d'écrire lui-même un livret d'opéra. Mais comment s'y prendre, quel sujet choisir ? Charpentier était d'autant plus perplexe que son éducation littéraire s'était trouvée quelque peu négligée dans son jeune âge, et forcément sacrifiée, par la suite, à l'acquisition de connaissances musicales d'une utilité plus pressante.

Les quelques années qu'il avait vécues à Paris avaient laissé en son âme une impression ineffaçable. La « vie de bohème » qu'il y avait menée l'avait séduit par son imprévu et sa fantaisie. Il aimait la rue, son spectacle perpétuellement changeant, son animation fiévreuse, le grouillement de ses foules laborieuses ou oisives.

Comme tant de provinciaux, ce Flamand de

Lorraine était vite devenu Parisien dans l'âme. Aussi le séjour à la Villa Médicis lui parut-il une réclusion pénible. Contrastant avec la capitale française, Rome, sévère, austère, comme figée dans les glaces d'une gloire millénaire, lui fit l'effet, avec ses vestiges lapidaires, d'un cimetière grandiose où sa pensée ni son corps ne se mouvaient à l'aise.

La campagne suburbaine le charmait davantage, par la simplicité de ses lignes et la fraîcheur de sa végétation. Il y passait des heures à rêver, à noter des impressions musicales aussi ; mais surtout, au contact de cette terre étrangère, sa nostalgie s'aiguisait, et le regret le poignait chaque jour plus fort des années joyeuses qu'il avait passées à Montmartre.

Sensible et tendre, il en vint à vivre intensément par le souvenir, et, petit à petit, s'imposa à son esprit l'idée d'un drame lyrique, dont ses sensations parisiennes fourniraient les premiers éléments Peut-être à ce moment se souvint-il de l'avis que lui avait donné Massenet pendant sa dernière année d'études, au dire du maître qui, longtemps après, narrait cette anecdote :

« Parmi mes élèves, j'en avais un qui voulait parfois épater ses camarades par son écriture. Je lui disais : ce n'est pas cela qu'il faut chercher ; laissez parler votre tempérament. Allez à Montmartre, regardez une jolie petite femme, et laissez dire à votre cœur ce qu'il veut... C'était Charpentier. »

Il entreprit donc d'écrire le **livret de Louise**, dont le fond est nettement autobiographique, l'auteur ne l'a jamais dissimulé. Il choisit comme argument la petite aventure qui avait ensoleillé ses vingt

ans, y adjoignit des épisodes, la compliqua d'une thèse sociale, bref, songea à en tirer « une pièce philosophique, où le décor et les personnages concourraient parallèlement au développement d'un drame social ».

La vraie Louise existe encore, sous un autre prénom. « La jeune ouvrière aux yeux vifs, au teint mat, dont les cheveux noirs roulés en grosse tresse se penchaient sur une taille longue et vigoureuse, l'enfant inquiète et hésitante, la fille romanesque, naïve et volontaire, en qui s'affolait le désir de vivre libre », s'est probablement transformée en une brave dame aux cheveux grisonnants et aux idées calmes... Peu importe, d'ailleurs, ce qu'elle est devenue ici-bas ; le souvenir de ce qu'elle fut est demeuré vivace au cœur de Gustave Charpentier qui, aujourd'hui encore, après tant d'années, ne peut l'évoquer sans qu'une discrète buée voile ses yeux rêveurs. Et puis, la transposition artistique qu'en a faite son génie a conféré à cette figure une vie plus haute et plus durable que nos pauvres cœurs mortels ; et cela seul compte.

Nous voilà, n'est-ce pas, loin de Didon et des héros historiques ou légendaires ?

La réalisation suivit de près la conception. Le livret fut vite écrit, en 1890, et, cette même année, pour bien s'assurer que la mise en musique d'un pareil sujet n'était pas une folie, ainsi que le lui affirmaient ses camarades, il voulut tout de suite en écrire le 1er acte, et l'expédier à l'Institut comme dernier envoi.

Dès son retour à Paris, il le fit lire à deux amis, Gaston Carraud et Louis Landry. Ceux-ci l'engagèrent à achever sa pièce, mais le dissuadèrent de l'envoyer à l'Institut.

« Conserve ta belle confiance, lui dirent-ils. Dans ton œuvre, bien des choses nous choquent, heurtent des habitudes ; évidemment ton instinct t'entraîne, ne lui fais pas violence, laisse-toi conduire, tu peux être tranquille. Même si ton esthétique dramatique paraît, au public comme à nous, un peu déconcertante, ta sacrée musique emportera le morceau. »

Réconforté par cet encouragement, Charpentier est plus décidé que jamais à mener à bien sa tentative. Pour l'instant, il est absorbé par la mise au point de sa *Vie du Poète*. Il reprendra *Louise* en 1893, et la partition en sera terminée en 1896.

Telle est la genèse de Louise.

Les circonstances dans lesquelles elle fut conçue nous aident à mieux comprendre certaines particularités de cette œuvre. C'est ainsi que la nostalgie que l'auteur éprouvait à l'égard de Paris explique le rôle fatidique confié à la grande ville et sa promotion au rang de principal personnage.

D'autre part, l'inexpérience de Charpentier fait excuser les gaucheries du texte et la naïveté de certains procédés dramatiques. Il avait écrit son livret sans prétention aucune. Dépourvu d'orgueil littéraire, il sollicita les conseils d'écrivains amis, qui l'engagèrent à apporter des retouches assez nombreuses à sa prose ; plusieurs d'entre eux, choqués sans doute par le réalisme du sujet et la crudité de certaines expressions, souhaitèrent qu'il multipliât les envolées lyriques. Charpentier, enclin à douter de soi, et assez influençable, céda trop souvent à ces amicales instances. Son livret y perdit probablement plus qu'il

n'y gagna, et se zébra de disparates que le maître n'est pas le dernier à déplorer aujourd'hui.

**Avant la « première ».** — Dès que *Louise* fut achevée, les admirateurs de Charpentier l'incitèrent à soumettre son manuscrit à l'Opéra-Comique. En 1896, l'un d'eux avait même, à son insu, pris rendez vous pour lui avec Carvalho, le directeur de l'époque. Mais Charpentier, occupé à retoucher sa partition, se déroba, et l'entrevue n'eut pas lieu.

Elle ne fut que différée, et, peu de temps après, Carvalho acceptait de monter *Louise* à l'Opéra-Comique, mais il formulait quelques réticences.

L'œuvre lui plaisait fort ; cependant le milieu social où elle évoluait, la verdeur du langage, la vulgarité des costumes, tout cela l'effrayait, et il avait peur que le public ne s'en effarouchât bien davantage encore. Les qualités musicales qu'il y discernait, la notoriété croissante du jeune maître l'inclinaient tout de même à quelque condescendance. Il se déclarait enchanté de monter *Louise,* mais il désirait que son auteur comprît la nécessité de modifier la qualité des personnages, de telle façon qu'on pût les affubler de costumes ancien régime. Etait-il donc si difficile, tout en maintenant l'action dans ses grandes lignes, de la transporter au XVIII^e siècle, par exemple ? La mise en scène y gagnerait incontestablement en magnificence, l'humanité même du drame ne serait que plus générale, plus profonde, du fait de ce recul d'un siècle ou deux, et les abonnés ne risqueraient pas d'être troublés dans leurs habitudes oculaires et leur quiétude digestive...

Ces excellentes raisons ne convainquirent point Charpentier. Son œuvre était à prendre ou à laisser, en bloc. Carvalho la prit donc, mais il revint souvent à la charge pour que des remaniements y fussent apportés. Peine perdue ; l'auteur restait d'une intransigeance absolue.

A quelque temps de là, le bruit courut que *Louise* serait montée non à l'Opéra-Comique, mais à l'Opéra. Renseignements pris à bonne source, voici ce qui s'était passé.

Au printemps de l'année 1896, les co-directeurs Bertrand et Gailhard, qui avaient fait représenter la *Vie du Poète*, demandèrent à Charpentier la faveur de leur faire entendre *Louise*, dont on parlait déjà beaucoup. Notre auteur s'en fut à l'Opéra, sa partition sous le bras, et joua l'ouvrage entier aux deux directeurs. L'audition finie, ils se consultèrent, complimentèrent vivement le musicien et lui dirent que, malheureusement, *Louise* leur semblait peu appropriée au vaste cadre de l'Opéra. — C'est aussi mon avis, répondit Charpentier. Et il s'en alla.

Quelques semaines plus tard, les mêmes directeurs demandèrent une deuxième audition de l'ouvrage. Charpentier revint, rejoua sa partition, et, après une nouvelle consultation, Bertrand proposa de lui monter les deux tableaux du second acte, les plus pittoresques de la pièce. — Les autres actes, ajouta-t-il, sont trop intimes, et risqueraient de disparaître dans la largeur de notre cadre.

L'auteur remercia, mais déclina une offre qui, malgré son amabilité, aurait eu pour résultat de fausser le sens de son œuvre.

C'était décidément à la salle Favart que *Louise* verrait le jour. Mais quand ? Un an après sa réception, on ne parlait pas encore de la mettre en répétition. Charpentier commençait à s'en inquiéter ; mais chaque fois qu'il osait formuler une question à ce sujet, Carvalho le rassurait majestueusement en lui répétant qu'il était enthousiaste de sa pièce, et qu'il espérait venir bientôt à bout des intrigues que son annonce n'avait pas manqué de susciter.

Le compositeur finit par croire qu'on se moquait de lui, et désespérait de voir vivre ses personnages sur la scène quand, un beau jour, le 11 janvier 1898, Albert Carré, quarante-huit heures avant qu'il ne fût nommé officiellement à la direction de l'Opéra-Comique, le priait de lui faire connaître la partition de *Louise*. Son désir était d'inaugurer sa direction par une œuvre marquante. Il appréciait tout particulièrement le talent de Charpentier dont la *Vie du Poète* surtout l'avait séduit, à un tel point que, le 18 mai 1892, au lendemain d'une représentation de cette œuvre à l'Opéra, il écrivait à Edouard Colonne la lettre suivante :

« Cher ami,

» Dites à M. Charpentier que j'ai trouvé son œuvre des plus intéressantes. C'est vraiment un tempérament musical que ce jeune compositeur, et je ne crois pas que, depuis Bizet, nous en ayons vu poindre un semblable. Il sait avec cela admirablement son métier, et manie l'orchestre et les chœurs comme un vieux de la vieille. Faites-lui tous mes compliments. *Nous nous retrouverons*.

» Merci de me l'avoir fait entendre, et croyez etc...

» A. CARRÉ. »

A cette époque-là, M. Carré dirigeait le théâtre du Vaudeville.

Peu après son installation à l'Opéra-Comique, les répétitions de *Louise* commencèrent. Maintes fois, elles furent interrompues, l'auteur, jamais satisfait, retouchant sans cesse son orchestre. Il se fâchait parfois tout rouge, s'emportait contre certains interprètes qui dénaturaient ses intentions. Et le temps passait...

Charpentier n'avait pas à s'en plaindre, car la curiosité qu'avait fait naître l'annonce de *Louise* croissait de jour en jour, s'alimentant des innombrables potins de coulisse, indiscrétions d'amis, interviews plus ou moins fantaisistes, si bien qu'une sorte de légende s'était condensée autour de l'œuvre, et en noyait les traits véritables comme d'un halo.

La presse accueillait sans discernement tous les échos, pourvu qu'ils fussent de nature à piquer la curiosité du public.

Les journalistes étaient à l'affût des moindres paroles qui tombaient de la bouche du jeune maître, et les récoltaient comme une manne. Ils se montraient prodigues de détails sur l'homme, sur sa vie, son costume surtout, sa cravate bouffante, son gilet à fleurs, sur ses cheveux bouclés, sa barbe apostolique. On racontait qu'il avait l'habitude, dans l'écriture de ses œuvres, d'assortir la couleur typographique à celle de sa musique. Charpentier devenait un héros de légende.

Et sur son œuvre, que ne chuchotait-on pas !

On verrait des ouvriers en bourgeron, des ouvrières en camisole, des apaches aussi, des souteneurs et des filles de barrière. Pensez donc, à l'Opéra-Comique, sur une scène subventionnée ! Et quel dialogue, des répliques d'une indécence telle que beaucoup avaient dû être coupées aux dernières répétitions, par peur d'un scandale !

Insoucieux, Charpentier laissait tous ces commentaires aller leur train. Mais, le grand jour approchant, il consentit à faire quelques déclarations, qui remirent les choses au point et renseignèrent le public sur ses intentions véritables :

« On dit, on répète, déclarait-il quelques jours avant la première, que *Louise* est une pièce réaliste, que c'est un essai de réalisme musical. Entendons-nous. Oui, le décor de *Louise* est d'une absolue modernité, les personnages sont empruntés à la réalité présente. On verra un ménage d'ouvriers, une fille du peuple, un artiste de Montmartre, et des petites gens.

» Mais cette pièce moderne est par moments une féerie ; j'y ai introduit une sorte de personnage invisible et présent, le Plaisir de Paris. Le Plaisir, qui est Paris même, brise la famille et détruit l'humble foyer populaire. »

En attendant que sa pièce vît les feux de la rampe, Charpentier, malgré l'auréole de gloire qui nimbait sa tête de Christ faubourien, végétait dans une misère tragique. Il faillit littéralement mourir de faim pendant l'hiver qui précéda la première représentation, et ce fut un marchand de lait mélomane des environs de la rue Saint-Luc qui lui permit de subsister en lui livrant à

crédit du fromage et des œufs. Le soir même de la première, il avait dû emprunter un louis à son éditeur pour pouvoir faire face à quelques menues dépenses.

Dans les journaux, des notes quotidiennes tenaient le public en haleine. Sur les murs de la capitale, des affiches signées Rochegrosse multipliaient l'annonce de *Louise* ; elles représentaient un jeune couple enlacé, dominant, du sommet de la Butte, le panorama de Paris.

La répétition générale, qui devait avoir lieu le 31 janvier, fut remise au lendemain. Enfin le grand jour arriva.

**La première représentation.** — 2 février 1900. Date mémorable dans les annales du théâtre lyrique. Le Tout-Montmartre était descendu à la salle Favart pour y applaudir son grand homme. Les pèlerines des rapins aux longs cheveux voisinaient avec les plastrons étincelants et les calvities aristocratiques. Peu de gens du monde ; beaucoup de personnages officiels, ministres, députés ; et, naturellement, le ban et l'arrière-ban des musiciens.

Le président Loubet avait tenu à honorer cette soirée de son auguste présence. Dès avant l'ouverture, il trônait dans une avant-scène décorée de fleurs.

Les conversations sont très animées. Qu'allons-nous entendre ? La musique est-elle révolutionnaire comme le livret ? Les gens informés chuchotent mystérieusement des renseignements confidentiels, les ignorants ne sont pas moins abondants en « tuyaux » sensationnels. On s'attend à une représentation mouvementée, ora-

geuse peut-être ; tout le monde semble en tout cas pressentir que cette soirée s'inscrira dans les fastes musicaux. Il y a si longtemps qu'on attend cet événement, et puis le talent et les idées novatrices de Charpentier ne sont-ils pas un sûr garant de l'originalité de la pièce?

Mais, tout à coup, les propos cessent, les murmures s'éteignent, et l'orchestre, fermement dirigé par M. Messager, attaque le juvénile prélude.

La bataille est engagée ; par moments, des nuages de sourde hostilité semblent s'amonceler, mais l'orage prévu n'éclate pas.

Au début, il y a plutôt un froid, malgré les applaudissements systématiques du poulailler.

Jamais d'opposition bruyante, mais par moments, on sent que le public, quoique silencieux, se cabre. Le spectateur abonné de l'Opéra-Comique est traditionaliste, il renâclait aux phrases suivantes : « L'égoïsme appelle l'égoïsme. Et mon Père lui-même ? Un égoïste plus aveugle que les autres. » Les tirades sur l'expérience, sur l'amour libre lui étaient antipathiques.

Et puis, il n'aimait pas ce qu'il appelait le réalisme de l'œuvre ; le costume de l'ouvrier, les silhouettes des chiffonniers, des sergents de ville, les mots d'argot, les expressions grossières le choquaient. Cependant, le dernier acte, par sa tension dramatique et sa déchirante humanité, empoigna la majorité des spectateurs et fit s'évanouir mainte objection.

Pour comprendre l'état d'esprit du public, il faut se reporter par la pensée à cette année 1900. La musique d'avant-garde n'existait pas ; du moins n'avait-elle point pour se faire ouïr les

facilités qu'elle a rencontrées depuis. Symphoniquement, il y avait eu Franck, longtemps méconnu, même après sa mort, sauf de quelques fervents disciples, dépositaires de sa pensée. Debussy s'était imposé à l'attention des délicats, mais son génie ne rayonnait pas encore. *Pelléas et Mélisande* ne devait voir le jour que deux ans plus tard.

Mais l'ombre géante de Wagner étiolait, semblait-il, tous les talents. On ne jurait que par lui ; on ne connaissait rien de plus hardi que les auditions de *l'Or du Rhin* ou de *Tristan*, chez Lamoureux. Au théâtre, son influence était despotique. Vincent d'Indy — à la scène tout au moins — était toujours resté le pèlerin de Bayreuth ; les compositeurs que n'avait pas touchés la grâce wagnérienne, erraient dans les sentiers battus de l'opéra traditionnel. Seul peut-être, Alfred Bruneau avait tenté de s'évader vers des clairières nouvelles en portant au théâtre l'œuvre de Zola, mais son idolâtrie pour le puissant romancier de *Germinal* obnubilait un peu sa liberté esthétique.

Le *Rêve*, l'*Attaque du Moulin*, *Messidor*, qui sont des œuvres, n'avaient pas conquis le grand public. Elles avaient néanmoins contribué à préciser un vague besoin de s'affranchir de la tyrannie wagnérienne, et fait naître une certaine effervescence dans les jeunes milieux musicaux, qui souhaitaient de voir notre musique rejoindre la pure lignée française.

Quand parut *Louise*, bien des gens sentirent confusément qu'elle venait d'esquisser ce geste libérateur. Dans les couloirs, pendant les entr'actes, on citait Lulli, Rameau ; les érudits par-

laient également de Charpentier, pas Gustave, mais l'autre, l'ancêtre [1].

On le rapprochait aussi de Bruneau, et il est vrai qu'on peut discerner dans leurs œuvres des tendances communes; mais il importe de laver Charpentier de l'imputation d'épigonisme que certains lui ont adressée à cette occasion. Seuls une coïncidence de vues, jointe à une parenté de tempérament, et aussi les germes de naturalisme épars dans l'air, ont pu déterminer l'éclosion d'œuvres de nature semblable. Il suffit d'ailleurs de prendre garde que le *Rêve*, le premier drame réaliste de Bruneau, a été représenté en 1891, et qu'à cette date le livret de *Louise* était entièrement écrit, ainsi que le premier acte de la partition.

Emporté par le même courant réaliste, Massenet avait, lui aussi, mis en musique un livret tiré de la *Sapho* d'Alphonse Daudet (1897) ; personne ne songerait pour ce fait à le considérer comme un émule de Bruneau.

*Louise* ne connut, au début de sa carrière, qu'une faveur mitigée. L'élément bourgeois de la salle demeurait tiède, parfois glacial. Le succès a été effectivement imposé par une troupe d'artistes et de jeunes se croyant tels, rapins, bohèmes, qui assistaient à *toutes* les représentations. Nous avons connu un jeune homme qui, à la 33e, n'en avait pas manqué une ; et ce phénomène n'est sûrement pas unique.

Les petites ouvrières s'emballaient aussi, pour

---

1. — Marc-Antoine Charpentier (1631-1704) qui composa de la musique de scène pour quelques pièces de Molière, de Corneille, et surtout de la musique religieuse. L'homonymie seule a pu faire naître ce rapprochement.

des raisons faciles à comprendre : c'était leur propre histoire.

Public simple, pas très intellectuel, mais qui avait vingt ans, et ses révoltes, et ses inextinguibles désirs.

C'est surtout du point de vue social que *Louise* était envisagé. On approuvait les audaces, éthiques plus encore qu'esthétiques, de Charpentier, ou on s'insurgeait là-contre. Beaucoup ne voulaient voir dans la pièce qu'une apologie de l'amour libre ; on se passionnait pour ou contre cette thèse. Ainsi, à l'issue d'une représentation (30 avril 1900) à laquelle le directeur de l'Opéra-Comique avait invité quelques centaines d'ouvrières parisiennes, voici ce que dit un fidèle reporter de l'époque :

« Et maintenant, quelle a été l'impression d'ensemble de ce petit monde, et veut-on savoir de quoi ces demoiselles causaient le plus à la sortie ? De la pièce et de la musique un peu, des interprètes beaucoup, de l'amour libre passionnément. »

Et ces impressions étaient partagées par une grande partie du public.

Seuls, les vrais musiciens (on sait combien cette espèce est rare) étaient susceptibles de dissocier les divers éléments qui entraient dans la composition de *Louise*, et de les apprécier avec quelque sang-froid.

**L'interprétation.** — On s'accorda à la trouver de premier ordre. Fugère, plein de bonhomie, de naturel, de grandeur simple dans le rôle du Père, M^me^ Deschamps-Jehin, tour à tour acariâtre et affligée dans celui de la Mère. Maréchal et M^lle^ Marthe

Rioton, incarnant les deux amants, formaient un ensemble excellent.

On attendait les débuts de Marthe Rioton avec quelque inquiétude, car c'était sa première venue sur les planches, subventionnée tout au moins. Sortie l'année précédente du Conservatoire avec ses premiers prix, cette petite blonde aux traits un peu durs fit preuve, dans le rôle difficile de Louise, d'une fine intelligence du personnage, joignant au charme d'une voix fraîche et expertement conduite une diction impeccable et d'incontestables qualités dramatiques.

Avec elle, le premier acte ne faisait pas longueur. Son jeu était fondu, nullement intellectuel ; on sentait s'évaporer par tous ses pores l'enivrement du premier amour ; elle faisait sentir la hâte fébrile de tout dire avant la rentrée de la mère. Elle jouait en somme ce duo en solo, la partie chantée par Julien n'étant guère qu'un réflexe.

Dès l'entrée de la mère, ce croquemitaine, Rioton redevenait la gamine ; son physique lui permettait cette transformation. Cette assertion peut paraître osée ; une preuve cependant : la scène du 3e acte ne surprenait pas, quand elle se plaint des sévérités de sa mère : « C'était à tout moment, à propos de rien, des rebuffades, des attrapades, tiens, tiens, attrap' cell'-là... Mais ma mère... Vas-tu te taire ? P'tite effrontée... » Scène qui fait sourire péniblement quand une « cantatrice » raconte cette séance de gifles.

Avec son père, c'était l'enfant dont le cœur crève de gros chagrin, boudeuse, amoureuse si timidement !

Au dernier acte, elle jouait absente, comme

toutes les « Louise » devraient faire. Louise et son père, on doit nettement les sentir sur des plans différents. Louise n'est plus là ; c'est Paris « qui parle par sa bouche méchante ».

Nous ne nous appesantissons pas sur l'interprétation, excellente d'ailleurs, des autres rôles, car ils sont d'une logique plus apparente, et ne se prêtent pas aux mêmes contresens.

M. Maréchal, malgré son ardeur et la qualité de sa voix, ne parvint pas à donner à Julien beaucoup de relief, mais la faute ne lui en est pas totalement imputable.

Marthe Rioton qui fut, pour le public, une révélation, eut une vie théâtrale éphémère. Sauf erreur, ses seules apparitions sur scène eurent lieu, outre *Louise*, dans la *Basoche*, *Hænsel* et *Gretel*, *Mireille*. Un beau jour, les échos de théâtre parlèrent d'un coup de foudre ; la victime : un avocat du barreau parisien. Il y eut mariage, et, suivant le style noble, « disparition de l'étoile du firmament artistique ».

Peut-être, par curiosité, voudraient-ils bien savoir ce qu'elle est devenue, les étudiants, les midinettes, les calicots de 1900, qui, du « paradis », s'époumonaient aux chutes du rideau : Rioton ! Rioton ! Déférant au souhait de son époux, elle ne se produit plus en public depuis son mariage, mais sa grande fille lui chante quelquefois l'air de Louise, et une douce émotion l'attendrit alors, au souvenir de son triomphe d'antan. La petite libertaire d'amour s'est muée en la plus sage des bourgeoises.

Vers la quatrième ou cinquième représentation, parut un communiqué officiel à peu près rédigé en ces termes : « M^lle^ Marthe Rioton est malade.

Ne voulant lui faire un gros crève-cœur, son directeur renonce à la faire remplacer dans le rôle qu'elle a si magistralement créé, et la prochaine représentation de *Louise* est remise à... »

Quelque temps après, elle devint plus souffrante. Un soir, le 10 avril, vaincue par la grippe, elle doit s'arrêter après le deuxième acte. Annonce du régisseur : « Mlle Mary Garden veut bien, au pied levé, remplacer Mlle Rioton. » Louise, petite blonde grassouillette, se transfigura donc en grande brune anguleuse, et après le si-ré répété du Prélude *in fine*, on entendit une Montmartroise à l'accent anglais : Depuis lé jor où jé mé souis donnée..., ce qui ne faisait pas autrement mal, d'ailleurs.

Il serait vain de chercher à classer Rioton à son rang dans les interprètes, nombreuses par la suite, de Louise. Elle fut cependant le plus près, par la force des choses, des intentions de l'auteur.

Parmi la distribution, on relève les noms de Carbonne, le futur directeur de la scène, dans le rôle du Noctambule, de Vieuille dans celui du chiffonnier, avant qu'il succédât à Fugère dans le Père. Mme Marié de l'Isle, qui fut plus tard une des meilleures « Mères », figurait une ouvrière de l'atelier de couture.

A côté de M. André Messager, chef d'orchestre précis et souple, de L. Landry, le compétent et dévoué chef de chant qui trouva la mort dans un accident stupide, il faut citer Henri Carré, chef des chœurs, et Vizentini, directeur de la scène.

Les somptueux décors de Jusseaume contribuèrent pour leur part au succès de la pièce ; celui du panorama de Paris vu de Montmartre devint vite célèbre.

Le costume du Plaisir de Paris avait été exécuté sur un dessin de Rochegrosse.

Le directeur de l'Opéra-Comique avait été l'âme de la mise en scène. Il opéra vraiment des prodiges d'ingéniosité pour monter dignement la pièce qu'il avait tirée des cartons où son prédécesseur l'avait laissée si indolemment sommeiller, et mérita le flatteur témoignage de Charpentier, qui lui dédia son roman musical « en reconnaissance de son affectueuse collaboration ».

**Les représentations ultérieures.** — Moins de six mois après, le 26 juillet, on fêta la 50e avec les artistes de la création. Pour cette circonstance, un déjeuner offert au Moulin de la Galette, au flanc de la Butte, réunit les musiciens, les littérateurs et les artistes amis de *Louise*. Pour célébrer le triomphe de la petite Montmartroise, on ne pouvait choisir un cadre mieux approprié. Un ministre, M. Leygues, présida la fête, qui fut très gaie ; il y eut de la musique, des toasts, on dansa.

Le 17 décembre, *Louise* inaugura la série des représentations populaires que l'Opéra-Comique est tenu de donner chaque année.

Le 22 février 1901, elle double le cap de la centième, avec Mmes Rioton, Dhumon, MM. Beyle et Dufrane.

C'est le seul ouvrage qui, avec les *Contes d'Hoffmann*, *le Roi d'Ys* et *Esclarmonde*, ait atteint, sur notre seconde scène lyrique, la centième en une année.

*Louise* était définitivement lancée. C'est un succès de tout repos pour l'Opéra-Comique, qui l'inscrit régulièrement sur son affiche. Elle vient

de dépasser la cinq-centième (janvier 1921) et... l'addition continue.

Les divers rôles furent tenus dans la suite par des acteurs trop nombreux pour que nous puissions songer à les mentionner tous. Notons seulement qu'au cours de la première année, Isnardon et Léon Beyle remplacèrent respectivement Fugère et Maréchal, et que Mmes Dhumon et Marié de l'Isle tinrent successivement l'emploi de la Mère.

Quant aux interprètes de Louise à l'Opéra-Comique, en voici la liste, sauf omission involontaire :

Mary Garden, Mazarin, Claire Friché, Suzanne Cesbron, Hélène Demellier, Vallandri, Berthe Lamare, Edwina, Geneviève Vix, Marguerite Carré, Vorska, Brunlet, Fanny Heldy, Mathieu, Visconti.

**Les représentations en province et à l'étranger.** — L'exposition universelle de 1900 fut un événement très favorable au succès de la pièce de Charpentier. Un public provincial et cosmopolite vint vite grossir le noyau des fanatiques du début, et le nom de la petite héroïne montmartroise fut jeté à tous les vents.

De nombreuses villes songèrent alors à monter la nouvelle œuvre.

La première représentation hors Paris fut donnée au théâtre d'Alger, dirigé par Saugey, en février 1901. Puis ce fut Lille, quelques jours plus tard ; à la fin de la même année, Bordeaux.

Parmi les pays étrangers, c'est l'Allemagne qui en eut la primeur. *Louise* y fut montée d'abord à Elberfeld, en 1901, puis à Hambourg, à Leipzig, à Cologne (avec la Metzger), à Breslau, où Hertz,

maintenant au Metropolitan de New-York, dirigeait l'orchestre.

La même année 1901, Claire Friché crée Louise à la Monnaie de Bruxelles, avec Seguin comme partenaire dans le rôle du Père ; l'orchestre était dirigé par Lhose qui, peu de temps avant, avait conduit la pièce à Cologne.

En 1903, l'auteur entreprend une tournée en Autriche et en Allemagne. Le succès lui sourit partout sauf à Berlin où, malgré le grand talent de la Destinn, qui incarnait Louise, l'accueil du public fut plutôt frais.

A Vienne, à Prague, l'héroïne parisienne devint bientôt populaire ; dans cette dernière ville, où la musique de Gustave Charpentier est particulièrement goûtée, *Louise* a été jusqu'ici jouée plus de cent fois.

Londres ne monta cette pièce que plus tard. Aujourd'hui, on la joue un peu partout, en Europe et en Amérique, où il y a des théâtres lyriques, et la brillante carrière de *Louise* se poursuit sans heurt ni secousse, avec la calme placidité des vies heureuses.

**La critique**. — Dans l'ensemble, la critique fut très favorable. Unanimement, elle reconnut que *Louise* était une œuvre d'une importance considérable ; mais pour l'examiner, elle ne prit pas le même angle de visée que le populaire. Le point de vue moral et social ne fut cependant pas négligé, mais par beaucoup considéré comme secondaire ; ceux qui s'y attardaient, c'était presque toujours pour déplorer les tendances anarchistes de l'auteur.

« M. Charpentier croit-il sincèrement, écrivait

Louis Doyen (*Grande Revue*), que toutes les petites ouvrières de Montmartre, ou mieux encore, de Paris, ressemblent à Louise ? Puisqu'il se flatte d'aimer les humbles, n'est-il jamais entré dans ces modestes foyers de travailleurs, où la décence et la simplicité des jeunes filles répandent un suave et doux parfum de pureté et d'honnêteté ? Certes, le vice existe à Paris, comme à Londres, comme à Berlin ; mais la vertu y fleurit aussi, au moins autant que le vice. A ce point de vue particulier, son œuvre n'est pas bonne, parce qu'elle est fausse ; en dehors des défauts et des obscurités que nous avons signalés, et auxquels il faut encore ajouter une négligence et une vulgarité d'écriture, c'est le reproche le plus grave que nous ayons à lui adresser. »

Le réalisme du sujet fut assez discuté, mais on en avait vu bien d'autres au théâtre tout court et dans les romans. Le naturalisme, en dépit des efforts de quelques écrivains de talent pour le galvaniser, était mort depuis deux lustres environ, de sorte que, littérairement, *Louise* apparut comme un surgeon issu d'une souche pourrissante. Mais comme la musique est toujours en retard de quelque vingt ans et plus sur les autres arts, cette œuvre faisait encore dans le domaine musical figure de nouveauté.

Pourquoi diable le veston, voire le bourgeron et la casquette, seraient-ils proscrits de la scène lyrique ? demandaient les partisans de Charpentier.

Dans son feuilleton du *Temps*, Pierre Lalo examine ce point :

« Beaucoup d'honnêtes gens, dit-il, ont trouvé mauvais que l'on mît en musique le métier des

chiffonniers et celui des couturières. Je ne puis être entièrement d'accord avec eux. Je ne vois pas pourquoi l'on ne ferait pas chanter les humbles et les misérables du pavé parisien aussi bien que les héros de l'Edda, et les déesses du Walhalla ; je ne conçois pas pourquoi leur chant serait moins profond et moins émouvant. Ce qui est vrai, c'est que la musique, ayant pour unique pouvoir d'exprimer les sentiments et les passions, il faudra que ces misérables, si contemporains et si modernes qu'on les ait choisis, soient aussi simplement, aussi généralement, aussi synthétiquement humains que les héros légendaires... ; à ce prix seulement, ils seront musicaux, ils seront lyriques. C'est ce que M. Charpentier, heureusement, a fait en plus d'une occasion ; c'est malheureusement ce qu'il n'a pas fait toujours. »

Au contraire, Camille Bellaigue (*Revue des Deux Mondes*) déplore franchement que la musique ne soit pas invariablement mise au service de l'idéalisme : il dit son dégoût d'entendre l'argot de la Butte harmonisé. « Charpentier est un réaliste en ce qu'il chante le peuple et la vulgarité ; or, il y a des choses et des paroles humaines qui ne méritent pas d'être chantées. »

Les critiques les plus intéressantes sont celles qui visent la conception proprement dramatique et sa réalisation musicale.

Pierre Lalo commençait ainsi son article : « *Louise*, roman musical en 4 actes et 5 tableaux. Ce titre, où quelque prétention se mêle à quelque incohérence, donne une idée assez exacte des défauts de l'œuvre ; mais il ne donne aucune

idée de ses qualités : *les uns et les autres sont considérables et peu communs.* »

Cette dernière phrase traduit excellemment l'opinion musicale du moment. *Louise* est une œuvre discutable, mais son importance ne l'est pas ; voilà ce que répètent, sous diverses formes, la plupart des critiques.

« *Louise* n'est que l'erreur curieuse et originale d'un artiste indépendant — écrit Victor Debay dans le *Courrier musical*, — dont la jeune école n'aura guère à tirer d'indications précises, et qui demeure, tant dans son intention que dans sa forme, trop spéciale pour constituer un exemple susceptible d'être utilement suivi. » Il lui reproche aussi, et il n'est pas le seul, de restreindre sa vision, et de considérer Montmartre comme l'ombilic du monde.

Le livret fut très discuté, Louis Laloy, par exemple, trouve cette prose « vaniteuse et creuse », mais beaucoup le déclarèrent bien adapté au sujet.

Par contre, tout le monde fut d'accord pour regretter la métamorphose du noctambule en Plaisir de Paris.

« C'est là une erreur de M. Charpentier, dit V. Debay, de croire, que pour être compris, le symbole a besoin d'être ainsi matérialisé. Sous son aspect humain de noctambule, le personnage nous inspirait l'horreur et le dégoût que voulait exprimer l'auteur ; déguisé en Plaisir de Paris, avec ses oripeaux de saltimbanque, il n'est plus qu'un ridicule croquemitaine. »

Sur la supériorité de telle ou telle partie de l'œuvre, les opinions divergent. En général, c'est le dernier acte qui est jugé le meilleur. Ce n'est

pas l'avis d'A. Jullien (*Débats*), qui considère que ce dernier tableau, somme toute, est peu de chose « et que d'ailleurs, au vrai, c'est un mélo très vulgaire et très sommaire que *Louise* ».

Quant aux personnages, c'est le Père qui emporte à peu près toutes les sympathies ; les musicographes se montrent donc par là partisans de la morale bourgeoise et ennemis de l'amour libre.

P. de Bréville (*Mercure de France*) signale l'incohérence qui place Louise, cette victime du préjugé et de la routine, dans le milieu où l'on s'affranchit le plus facilement des contraintes sociales, et note que le père de Louise ne refuserait pas sa fille à Julien, surtout, ajoute-t-il, une fois que le mal est fait.

Sur les qualités de la musique, les opinions diffèrent aussi. Mais il en est une que tous lui reconnaissent, c'est la vie, abondante et souple.

La science consommée de l'instrumentation mise au service d'un sûr instinct de la valeur psychologique des timbres est également vantée par tout le monde, de même que le sens du théâtre que possède l'auteur.

*Louise* eut aussi maints admirateurs sans réserve. Au premier rang de ceux-là il faut citer Catulle Mendès, dont l'article du *Journal* fit sensation ; il débutait ainsi :

« Voici à coup sûr un véritable et, je l'espère, je le crois, un grand dramaturge musical. Il semble bien que, ce soir, s'est produite, presque totale, parmi les incertitudes d'abord, puis les approbations, puis les enthousiasmes d'un public étonné, charmé, ébloui, ému, subjugué, cette réalisation longtemps attendue : une œuvre française de

théâtre, double et une, verbe et son unifiés en drame où, ne répudiant rien de la leçon donnée au monde des esprits par le tout-puissant Wagner, génie enfin universalisé, usant, au contraire, sans imiter sa personnalité, de tous les modes d'expression qu'il rénova, innova et multiplia, en un mot de son système, s'est manifestée abondamment, superbement, une inspiration neuve, qui, par la qualité de l'amour, de la douleur, de la mélancolie, de la joie, du désespoir, de toute la passion, s'affirme issue du propre cœur de notre race, n'aurait pu sourdre d'une autre nation que la France. »

A. Bruneau salue en *Louise* une des manifestations d'art les plus curieuses, les plus significatives, et les plus belles qui se soient produites au théâtre depuis longtemps :

« N'éprouvant d'émotion que de ce qu'il voit, que de ce qu'il entend, Charpentier choisit ses sujets dans la vie moderne, mais il les élargit, les élève, les rend essentiellement musicaux par le symbole. *Louise* est une œuvre de réalisme et de rêve à la fois, de réalisme franc et violent, quant à la langue, quant à l'extériorité du drame ; de rêve imprécis et charmant en ce qui touche à la partition et en ce sens que le principal personnage n'apparaît qu'à travers l'atmosphère sonore créée par les instruments et les voix. Ce personnage, c'est Paris, la ville de joie et de douleur. »

On comprend que M. Bruneau soit touché singulièrement par l'art de Charpentier, puisqu'il a, avec le sien propre, des affinités nombreuses.

Tel n'est pas le cas de Paul Dukas dont l'esthétique est absolument dissemblable ; cela n'empêcha pourtant pas le futur auteur d'*Ariane* et

*Barbe-Bleue* de rendre un éclatant hommage au talent de son confrère. Il proclame que « ce triomphal début au théâtre classe d'emblée Charpentier au tout premier rang, par sa création la plus forte, la plus typique, la plus complète ». La critique de Paul Dukas, parue dans la *Revue hebdomadaire*, est une des plus judicieuses qui aient été écrites sur *Louise;* en voici un extrait :

« La musique ne paraît être, pour M. Charpentier, qu'un mode d'expression particulier qu'il adapte à des sensations, à des sentiments, à des pensées poétiques, pittoresques ou dramatiques. Ces sentiments, ces sensations, ces pensées, peuvent rester en eux-mêmes plus ou moins indépendants du génie de la langue musicale. Mais, par un tour d'esprit original et en vertu de ses dons naturels, ce musicien opère leur transposition en un verbe sonore singulièrement net, frappant et coloré, qui les rehausse, les amplifie, les solennise, et les fait apparaître sous un jour éclatant. Ajoutez que tout ce que prétend dire M. Charpentier est énergique, facile à saisir et sincère, qu'il ne met à l'exprimer aucune affectation, que les paroles et la musique qu'il compose sont également exemptes de recherches à côté ; que tout, chez lui, procède directement d'une vision très animée des êtres et des choses. Vous mesurerez de la sorte la puissance de l'ascendant qu'une œuvre comme *Louise* devait exercer du premier coup, et vous tiendrez une des raisons de son succès. »

P. Dukas regrette qu'à côté du drame intime et poignant, se développe une action parallèle toute de surface, dont Paris est le sujet mysté-

rieux. Il ne paraît pas avoir compris que Paris est le grand protagoniste du drame, et il n'est d'ailleurs pas le seul à avoir, sur ce point, méconnu les vraies intentions de l'auteur.

---

## III

### LE LIVRET DE « LOUISE »

Suivant en cela l'illustre exemple de Richard Wagner, Charpentier s'institua son propre librettiste ; mais il écrivit son drame en prose, ce qui lui permit d'exprimer sa pensée avec plus de liberté ; des vers y sont introduits d'ailleurs chaque fois que le lyrisme de la situation réclame un chant verbal plus cadencé. C'est ainsi que le Noctambule, soit qu'il incarne le Plaisir de Paris au deuxième acte, ou bien le Pape des Fous au troisième, parle le langage des Muses qui convient à ces personnages allégoriques. Les couplets que Julien chante à la cantonade, au tableau de l'atelier de couture, l'air de Louise au 3e acte, sont en vers, sans parler des mirlitonnesques commentaires des Bohèmes, grisettes, pères, mères, gueux, etc.... chantés en chœur à la scène du couronnement de la Muse.

La prose même de Charpentier abonde en vers blancs, voire rimés ; elle est fleurie d'allitérations, assonances, rimes intérieures, qui font qu'à l'audition il est parfois difficile de la distinguer des vers qui y sont jetés en strophes ou paquets plus ou moins compacts, d'autant plus que ces vers, de coupe variée, sont rarement réguliers. N'était la disposition typographique, cette distinction serait souvent tout aussi malaisée à la lecture. En somme, le livret de Louise apparaît dans son ensemble écrit en prose lyrique, matière éminemment ductile pour un musicien.

Quant au vocabulaire, il est très simple, émaillé de locutions familières, parfois triviales, et s'applique avec bonheur au langage d'interlocuteurs dont la culture est plutôt mince.

On a pu relever dans le livret quelques fautes de goût, surtout dans les passages où l'auteur a confié à ses personnages la mission d'exprimer ses propres idées sociales. On lui a reproché également des accès, des excès de lyrisme qui paraissent artificiels. Mais il faut tenir compte de ceci, que Charpentier, s'il a des qualités de dramaturge, est avant tout un musicien, et que le souci de la bonne vocalité et de la juste déclamation a dû l'amener, en bien des cas, à choisir ses mots et à les placer dans la phrase selon leur valeur phonétique et plastique ; comme aussi le jet lyrique, issant de sa nature sous forme musicale, devait nécessiter des poussées verbales sous-jacentes qui, en dépit parfois de leur insuffisance littéraire, n'en contribuent pas moins à une réalisation esthétique supérieure.

Le sujet peut se résumer en quelques mots. C'est un banal roman d'amour. Un jeune poète et une petite ouvrière s'aiment et voudraient se marier ; les parents de la jeune fille, honnêtes gens du peuple, s'y refusent, sous prétexte que les renseignements recueillis sur Julien le représentent comme un débauché et un paresseux. Celui-ci se résout donc à enlever Louise, et les deux amants vivront ensemble librement, narguant l'opinion publique et la morale bourgeoise. Mais Louise, sur les instances de sa mère, retourne chez elle momentanément pour réconforter son père malade : cette fois les parents la tiennent et ne veulent plus la lâcher, ce qui exaspère la jeune

amoureuse ; furieuse, elle crie sa soif de liberté et de plaisir et veut quitter le logis familial ; le père, désespéré, et renonçant à reconquérir le cœur de son enfant, la chasse brutalement. Voilà le drame réduit à sa plus simple expression.

Mais cette aventure revêt une signification plus large de par l'intervention d'un personnage mythique qui joue dans la pièce un rôle analogue à celui de la Fatalité dans la tragédie grecque : c'est Paris, et plus précisément le Plaisir de Paris, qui préside à la transformation affective de la petite ouvrière et hâte le revirement mental qui s'opère en elle. Louise est la proie du Paris qui s'amuse ; poussée par son jeune désir, attirée par les mille séductions et tentations de la grande ville, elle est forcée de succomber, et cette nécessité s'aperçoit dès le 1er acte.

Le drame lui-même est donc simple ; sans doute aurait-il gagné en intensité à être traité plus brièvement, en deux actes ; mais l'œuvre aurait eu un caractère tout autre, et puisque Charpentier voulait montrer l'influence de Paris sur la destinée de son principal personnage, il fut naturellement conduit à rendre cette influence tangible en une suite de tableaux épisodiques n'ayant avec l'action principale qu'un rapport lointain, n'en ayant même parfois aucun, ce qui n'ôte rien, d'ailleurs, à l'intérêt ou à l'agrément qu'ils peuvent offrir en eux-mêmes. A cette conception, nous devons le tableau de Montmartre matinal, celui de l'atelier de couture, le panorama de Paris, les métamorphoses du Noctambule en Plaisir de Paris et en Pape des Fous, le couronnement de la Muse, hors-d'œuvre qui prennent environ les deux tiers de la pièce, dont la sub-

stance psychologique se concentre à peu près toute en les 2 actes extrêmes, le 1er et le 4e.

Voilà donc deux aspects sous lesquels on peut envisager *Louise* ; il en est un troisième : le social. Sous celui-là, l'œuvre apparaît comme l'illustration d'une thèse en faveur de la liberté de l'amour ; les forces jeunes qui bouillonnent aux cœurs des deux amants triomphent finalement des forces conservatrices, régressives, qui animent le père et la mère, vivantes incarnations du préjugé et de la routine.

Par cette victoire est consacré le droit qu'a tout être de choisir sa destinée, et de s'affranchir, par un égoïsme plus violent, de l'égoïsme de ceux qui l'entourent, même quand il revêt la forme touchante de l'amour paternel.

*Louise* est divisé en 4 actes et 5 tableaux. Les scènes d'un même acte sont reliées symphoniquement et se succèdent sans solution de continuité, de telle sorte qu'il est presque toujours impossible de dire où l'une commence et où la précédente se termine ; l'unité c'est l'acte, ou le tableau ; les divisions par scènes sont artificielles. Nous analyserons donc acte par acte, tableau par tableau, sans mentionner le numéro d'ordre des scènes intégrantes. Nous allons résumer succinctement le livret, ne nous dissimulant pas que pour une œuvre de théâtre où la musique est si entièrement unie à l'action, il est artificiel de séparer le texte de la musique qui en est comme le contexte, se moule sur lui, le commente et souvent le transfigure. Mais ce procédé d'abstraction offre des avantages de clarté dont il serait vain de faire fi ; nous l'emploierons donc, nous réservant de considérer ultérieurement l'amalgame lui-même, en

lui-même, après avoir étudié séparément les éléments qui le constituent.

### Acte Ier.

Le rideau se lève sur un modeste logis d'ouvrier ; la chambre est mansardée, mais une large fenêtre ouverte sur un balcon laisse entrer la fraîcheur d'une fin de journée d'avril ; en face, de l'autre côté de la rue, une terrasse précède un atelier d'artiste.

Debout sur cette terrasse, Julien guette l'apparition de Louise. Inquiète un peu — si sa mère allait la surprendre ! — elle répond enfin au bonjour de son voisin, qui lui rappelle sa promesse de fuir avec lui si ses parents ne consentent pas à leur mariage. — Elle hésite, car elle aime beaucoup son père et ne voudrait pas lui faire de peine ; puis, coquette, veut savoir comment l'amour naquit au cœur du jeune homme ; et les aveux, les doux propos s'échangent surpris par la mère de Louise, qui est entrée sans bruit dans la chambre et prête une oreille attentive. Elle saisit sa fille par le bras, l'entraîne dans la cuisine, revient pour menacer Julien de lui tirer les oreilles, et ferme la fenêtre. Le jeune homme quitte son balcon pour aller porter une lettre aux parents de Louise. Demeurée seule avec cette dernière, la mère répète, narquoise, les propos amoureux qu'elle vient de surprendre. La fille supplie : « Pourquoi ne voulez-vous pas nous marier? » — Parce que Julien n'est qu'un débauché, un chenapan. Louise proteste, des répliques acerbes sont échangées, menaçant de dégénérer en dispute.

Quand, soudain, la porte s'ouvre et le père entre, tenant à la main la lettre de Julien ; il la parcourt, tandis que sa fille essaie de deviner sur le visage du brave homme l'impression produite par cette lecture. Puis, après une scène muette fort attendrissante où le père et la fille s'embrassent affectueusement, tous

trois s'asseoient autour de la soupe fumante que la mère vient de poser sur la table.

Après le repas, le vieil ouvrier, heureux du devoir journalier accompli, fait faire en manière de plaisanterie quelques tours de valse à sa femme étonnée, puis, calme, bourre sa pipe et s'en va la savourer au coin du feu, en tisonnant. Louise lui rend la lettre à peine lue, elle espère en l'indulgence de son père. Mais la mère s'étonne : Une lettre ? — Oui, du voisin qui renouvelle sa demande. — Après ce qui s'est passé ! quel aplomb ! Ce bohème, ce pilier de cabaret, scandale du quartier !

Plus conciliant, le père propose de prendre de nouveaux renseignements sur la conduite du jeune homme. Il veut avant tout le bonheur de sa fille, qui est toute sa joie, mais il lui fait part des scrupules légitimes qui le hantent ; que celui qu'elle aime ou croit aimer soit digne d'elle : tel est son plus cher désir. S'il n'en était pas ainsi, qu'elle soit sage et promette de l'oublier. Louise pleure, évite de répondre et promet de toujours aimer son père. Celui-ci, attendri, la presse sur son cœur et lui demande, pour le distraire, de lui lire le journal. Dix heures sonnent ; Louise, dès les premières lignes qui avivent son désir et son regret : « Paris tout en fête..... », sanglote éperdument en répétant : Paris !. ...

## Acte II.

*1er tableau.* — Un carrefour au bas de la butte Montmartre. Il est 5 heures du matin, la ville s'éveille sous un léger brouillard. Des chiffonniers, bricoleurs, une glaneuse de charbon, une plieuse de journaux, une laitière, vaquent à leurs occupations en s'entretenant des duretés de l'existence. Un noctambule passe en chantant, lutine la plieuse et la poursuit de ses propos libertins; la laitière, lui demandant qui il est, il décline son identité en rejetant son manteau sur l'épaule : Je suis le Plaisir de Paris ; — ayant

donné quelques explications complémentaires, il s'éloigne, cependant qu'un vieux chiffonnier lui montre le poing.

Un jour, sa fille lui a été ravie par un individu de cette espèce, et à ce souvenir douloureux, il se met à sangloter.

Le soleil illumine peu à peu la Butte, la rue s'anime ; des balayeurs, gardiens de la paix, un gavroche vont et viennent sur la chaussée ; des répliques amusantes se croisent.

Soudain, Julien, accompagné d'un groupe de camarades, peintres, sculpteurs, bohèmes, chansonniers, etc... débouche d'un escalier ; ces joyeux garçons s'avancent avec des allures bouffonnes de conspirateurs. Julien leur confie son projet d'enlever Louise si ses parents refusent de la lui donner ; elle va venir, tous les jours elle passe ici à cette heure pour aller à son travail, mais sa mère l'accompagne jusqu'à la porte de l'atelier. Julien, qui a éloigné ses amis, l'attend avec impatience ; se laissera-t-elle persuader, voudra-t-elle le suivre ?

Tous les bruits du Paris matinal accompagnent l'agitation inquiète du jeune homme.

> « Marchand d'chiffons, ferraille à vendre.
> Du mouron pour les petits oiseaux.
> V'là d'la carotte, elle est belle. »

Des ouvrières paraissent, se rendant à l'atelier. Julien se dissimule derrière une palissade en apercevant Louise et sa mère, et lorsque cette dernière est partie, il rejoint la jeune fille qu'il voudrait entraîner. Mais à la pensée du chagrin qu'elle causerait à son père, elle résiste ; l'insistance du jeune homme a tout de même à demi raison de ses scrupules, et finit par lui arracher la promesse que, plus tard, elle sera sa femme. Les jeunes gens s'étreignent amoureusement, puis Louise se dirige sagement vers l'atelier où l'attendent ses compagnes.

2e *tableau.* — C'est l'atelier de couture, avec ses papotages, ses propos lestes, ses rires. Louise reste taciturne et ses camarades l'observent, la taquinent. « Je crois que Louise est amoureuse », insinue l'une. « Louise, raconte-nous tes aventures », renchérit une autre. La jeune fille s'impatiente : « Je n'ai pas d'aventures, vous êtes folles. »

Une fanfare retentit soudain dans la cour, mettant toute cette jeunesse en émoi. On écoute. Louise reconnaît la voix de son ami, qui improvise pour elle une aubade, et essaie de toucher son cœur par la tendresse de ses accents. Mais, comme elle ne paraît pas à la fenêtre, de tendre qu'il était, le chanteur devient nerveux, puis rageur.

Les ouvrières, charmées d'abord, sont maintenant excédées par l'éloquence du poète, et réclament à grands cris de la musique. Les musiciens de la cour se mettent à jouer, et cela tourne au charivari.

Louise étourdie, mal à l'aise, se lève, indécise d'abord, puis dès que le chanteur s'est tu, elle sort, prétextant une indisposition. L'apprentie, qui la guette, constate qu'elle a rejoint le beau chanteur, et que tous deux partent en promenade. Les compagnes de Louise font des gorges chaudes de cette aventure.

## Acte III.

Les deux amants sont venus habiter une maisonnette au sommet de la Butte. Au lever du rideau, ils sont au jardin. Paris, l'immense Paris, se traîne à leurs pieds. Julien, assis près de la maison, semble plongé dans une méditation heureuse. Louise souriante le regarde, accoudée à la rampe du perron, puis s'approche et chante son amour et sa joie :

« Depuis le jour où je me suis donnée, toute fleurie semble ma destinée... »

Tu ne regrettes rien ? lui demande Julien. Rien. Et elle fait le récit de sa vie passée, narrant l'incompréhension de ses camarades, les rebuffades de sa

mère, s'attendrit sur son père, et rappelle avec quelque mélancolie les paroles de sagesse et d'expérience par quoi le vieux père essayait de combattre son jeune amour.

Mais Julien a tôt fait de réfuter des principes de morale qu'il juge démodés : routine ! préjugés ! Il s'emporte contre l'égoïsme des parents, fait l'apologie de l'amour libre. Puis il montre à Louise, dans le soir qui tombe, la grande ville qui peu à peu s'illumine, et dans un duo passionné, associant Paris à leur rêve de conquête et d'amour, Louise et Julien s'exaltent et crient leur ivresse voluptueuse.

Extasiés, ils se dirigent lentement vers la maison quand de lointains appels de trompettes se font entendre, un bruit de tambour se rapproche, et voici qu'une nuée de Bohèmes s'abat sur le jardinet, des grisettes, des artistes, escaladent la haie. Montmartre s'est mis en marche sous une forêt d'oriflammes, lampions, bannières, pour apporter à Louise la couronne de Muse, au grand scandale des braves gens du quartier que ces allures débraillées choquent terriblement. Tout ce monde hurle de joie, grouille pittoresquement quand paraît le Noctambule, travesti cette fois en Pape des Fous. Solennellement, ce personnage préside à la cérémonie du couronnement de la Muse, aux acclamations de l'assistance en délire. Louise, revêtue de cette éphémère royauté, reçoit avec une gratitude bienveillante l'hommage de ses féaux.

Les cris, les ovations redoublent, la fête bat son plein, quand, tout à coup apparaît, courbée et pâle, la mère de Louise. A sa vue, la foule s'éloigne. Louise, épouvantée, s'élance dans les bras de Julien, puis, de plus en plus effrayée, se sauve dans le vestibule.

Julien, resté seul, se prépare à défendre son amour. Mais la mère proteste : « Je ne viens pas en ennemie, je venais dire à Louise que son père est très souffrant, et qu'elle seule peut le sauver. » Elle rappelle leur torture à tous deux depuis le départ de leur enfant, la maladie du père, incapable de dompter son chagrin,

et supplie Julien de laisser Louise revenir près d'eux, oh ! pas pour longtemps. Elle sera libre maintenant ; ce que nous voulons, c'est l'avoir un peu.

Et Julien, d'abord méfiant, cède insensiblement : « Promettez-moi de me rendre Louise. » La mère promet, emmène sa fille anxieuse et troublée, et le rideau tombe sur le désespoir de Julien.

## Acte IV.

Louise est revenue au logis de ses parents, mais elle est triste et mélancolique, et garde au cœur le regret de ses libres amours. Le père, encore faible, monologue douloureusement sur l'injustice de la vie, l'égoïsme et l'ingratitude des enfants, « ces êtres d'orgueil qui attendent que la mort vienne les délivrer de ceux qui voudraient mourir pour eux ». Puis, suivant des yeux la jeune fille languissante, il évoque le souvenir des premières années de cette enfant adorée, trop tôt séduite, hélas ! par un infâme « voleur d'amour ». Louise passe indifférente près de son père qui lui tend les bras.

La mère lui reproche de bouder comme elle le fait, et réclame d'elle un peu de pitié pour le pauvre homme. Durement, Louise revendique son droit à l'amour libre.

Le père saisit affectueusement sa fille qui lui dit sèchement bonsoir ; il l'attire à lui et l'assied sur ses genoux, essayant de faire renaître en elle les tendresses anciennes. Mais Louise reste froide, ennuyée, son cœur est demeuré près de l'amant, c'est à lui seul qu'elle pense ; et elle rappelle à sa mère la promesse qu'elle lui a faite de la laisser retourner à lui.

La discussion devient de plus en plus âpre jusqu'au moment où les bouffées d'une valse lente portée par l'air paisible du soir entrent dans la chambre, semblant solliciter la nostalgie de Louise, qui croit y voir l'appel de Paris. Cet appel la transfigure tout à coup. « Paris m'appelle », dit-elle ravie. Et en effet,

dès cette minute, Paris la possède, son corps seul est ici, son âme s'est envolée vers Paris, vers l'amant, vers le plaisir. Les parents discutent maintenant avec un fantôme, une absente.

Louise s'exalte jusqu'à la folie. « Qu'il vienne vite, mon bien-aimé !... Julien, à moi ! Julien, prends-moi ! » Le père, dont l'indignation est au paroxysme, empoigne furieusement Louise par la main et la traîne vers la porte. Elle s'échappe et se réfugie dans un coin, semblant un peu dégrisée, hésitante ; mais le père, hors de lui, s'élance, malgré les efforts que fait sa femme pour le retenir, et menace Louise : Veux-tu t'en aller ? ou je te jette à la porte !

Cette fois, la fille s'enfuit, et le père atterré regarde autour de lui ; sa colère tombe brusquement ; pris de regrets, il court vers l'escalier, appelant désespérément : Louise ! Louise !

Mais Louise ne reviendra plus. Le pauvre homme reparaît, chancelant, s'accrochant aux meubles ; il comprend que l'irréparable est accompli et tend le poing vers la ville en maudissant Paris.

***

**Les personnages.** — *Louise* comporte une foule de personnages, mais la plupart sont épisodiques ou de simples figurants ; en réalité les rôles humains se réduisent à quatre : Louise, ses parents et son amant.

*Louise* est vraiment la figure centrale de la pièce. Son cœur est le point où convergent les influences contradictoires de la famille, de l'amour, de l'ambiance tentatrice de Paris. C'est en elle que ces forces s'affrontent, s'opposent, se combinent, se heurtent, déterminant les modifications sentimentales en quoi se résume l'action psychologique du drame.

Au début de la pièce, nous la voyons s'éveiller à l'amour, elle est toute jeune, 18 ans au plus, selon la vraisemblance ; c'est encore la petite fille hésitante dont l'indécision est nettement marquée par ces mots : « Je vous aime tant ! — et j'aime tant mes parents ! Si je les écoute, c'est la mort de mon cœur ! Si je vous suis, Julien, quel chagrin pour les miens ! » Et, durant tout le premier acte, son désir oscillera d'un pôle à l'autre, son amour pour Julien, son affection pour ses parents. On perçoit pourtant que le sentiment naissant qu'elle éprouve pour le jeune homme, par la vertu de sa nouveauté même, par la fraîcheur de sa couleur, supplantera fatalement l'affection filiale émoussée par les ans, ternie par la grisaille de l'habitude. Mais cela, il ne faut pas que le spectateur en prenne une conscience trop claire ; c'est affaire à l'actrice qui joue ce rôle de bien mettre en lumière le côté enfantin du caractère de Louise et de faire ressortir l'attachement profond, sincère, qu'elle voue à son père : le conflit sera ainsi aiguisé et l'intérêt dramatique intensifié.

Au troisième acte, quand les deux amants enfin réunis vivent leur rêve de bonheur, Louise, définitivement conquise par Julien, s'attendrit encore au souvenir de son père, et se montre vivement froissée lorsque son amant taxe ce brave homme d'égoïsme. Et, dès que paraît la mère, annonciatrice de la mauvaise nouvelle, Louise s'inquiète : « Mon père est très malade ?... » et le livret porte au-dessus de ces mots, cette indication significative : *avec une vive émotion*. Son amour pour Julien ne lui a donc pas encore fait oublier sa famille.

Ce n'est qu'au dernier acte que l'évolution de

son caractère s'achève, et avec une rapidité qui peut sembler factice au premier abord, mais qui s'explique néanmoins fort clairement selon la logique affective. Louise, séduite par Julien, a goûté aux multiples plaisirs de Paris, elle en a gardé au cœur des regrets vagues et informulés, qui n'attendent pour prendre corps qu'une occasion favorable. Cette occasion, elle est offerte par les voix enjôleuses venues d'une fête voisine ; aussitôt, comme un cristal précipité au sein d'une solution sursaturée provoque la cristallisation de toute la masse, Louise se transforme soudainement, et le spectateur a l'impression non d'une évolution mais d'une métamorphose instantanée ; mais, au fond, la transformation s'était opérée antérieurement, dans le subconscient de la jeune fille, et nous n'assistons qu'à l'actualisation, comme parlent les philosophes, de sentiments qui existaient déjà en puissance.

Brusquement, Louise dépouille la petite fille aimante, l'amante même, et apparaît comme la vivante incarnation de Paris. C'est Paris qui blasphème par sa bouche, et brise de ses mains l'humble foyer populaire.

Humainement, *Julien* n'existe guère. En apparence, c'est le bohème conventionnel tel que nous le connaissons depuis Murger, Poète, nous dit-on, et il faut le croire, mais ses propos ne dégagent nul parfum de poésie; enfin, admettons qu'il soit poète — mais c'est d'abord un truchement, et un truchement double.

D'une part, il est une des innombrables voix de Paris, sorte d'émissaire de la grande ville, qui joue un peu près de Louise, le rôle du serpent tentateur de la *Genèse*. Et c'est aussi le porte-

parole de l'auteur qui lui confie le soin d'exprimer ses idées sur l'amour libre, de honnir le préjugé, la routine, l'expérience, etc., de sorte que sa vie est due surtout à la conjonction de ces deux reflets. Julien est tout de même un amoureux, tout simplement, mais son amour paraît plus verbal que réel. Ce rôle est difficile à tenir, l'acteur, malgré ses efforts, ne pouvant guère sortir du sentimentalisme fade que pour tomber dans la grandiloquence creuse.

Le rôle du *Père* est de tous le plus logique, le plus compréhensible. C'est ce que les gens de théâtre appellent un « rôle en or » qui porte irrésistiblement l'acteur chargé de l'incarner. Le public sympathise d'emblée avec ce brave ouvrier, que bien des critiques ont comparé avec raison au Hans Sachs des *Maîtres Chanteurs,* et la sympathie lui reste acquise tout le temps que dure le drame. Au dernier acte, il emporte encore, et plus que jamais, l'assentiment des spectateurs, que l'attitude hostile de la fille révolte instinctivement. Tel il apparaît à son entrée du premier acte, tel il demeure jusqu'à la fin, bon, loyal, plein de bon sens, honnête, et traditionaliste.

La *Mère* forme avec lui un contraste violent et sans doute voulu. C'est une femme acariâtre, mère croquemitaine au cœur sec et à la main prompte. Caractère mécanique, tout d'une pièce, manquant de nuances.

En somme, de ces quatre personnages, Louise seule se transforme, évolue, les autres demeurent à peu près immuables.

Un autre personnage domine tout le drame de sa taille gigantesque, c'est *Paris.* Nous ne nous risquerons à l'examiner qu'après avoir analysé la

partition, car ce travail seul nous fournira les éléments d'une synthèse reconstitutive.

Parmi les comparses de ce drame multiforme, il faut faire une place à part au *Noctambule*. Cet individu, qui est chargé de personnifier le Plaisir de Paris, tient à la fois de la féerie et du symbole, mais il n'a rien de réel. Il apparaît au début du second acte sous les espèces d'un fêtard en habit, ou plutôt on devine la queue-de-pie sous le manteau noir ; puis, tout à coup, rejetant sa cape en arrière, il découvre un costume carnavalesque éclairé, intérieurement, par des poires électriques. A cette vue, comme éblouis par une apparition surnaturelle, les humbles qui devisaient près de lui, bricoleuses, chiffonnières, reculent et se figent dans une posture admirative. On pense irrésistiblement aux pèlerins d'Emmaüs devant Jésus.

Ainsi, du moins, était réglé ce cérémonial aux représentations du début.

Depuis, on a renoncé au costume lumineux. Le Noctambule est vêtu d'un correct habit noir ; mais il rejette encore son manteau sur l'épaule, et les petites gens de la Butte s'effarent vaguement, et cela paraît peut-être moins explicable encore. Charpentier avait voulu que *Louise* fût aussi une féerie ; il l'a dit nettement, à la veille de la première. (Notons, en passant, que l'œuvre présente, sous ce jour, un quatrième aspect.) L'apparition lumineuse ne répondait-elle pas mieux à cette conception, par son irréalité même ?

---

## IV

### ANALYSE MUSICALE

Charpentier a sous-intitulé sa *Louise :* « Roman musical » en 4 actes et 5 tableaux. Les puristes n'ont pas manqué de lui reprocher cette impropriété d'expression. Bien sûr, *Louise* n'est pas un roman, formellement parlant, mais l'auteur a prétendu évoquer par cette appellation la partie descriptive qui tient une certaine place dans son œuvre, et sans doute aussi faire allusion au côté romanesque de l'aventure de son héroïne; bref, il lui a semblé que les anciennes étiquettes ne pouvaient pas s'appliquer à son œuvre.

Celle qu'il a choisie lui convient-elle mieux? Ce n'est pas certain ; les procédés descriptifs du romancier sont tout autres que ceux du musicien ; quant au côté romanesque de l'intrigue, on le retrouve dans une grande quantité d'œuvres théâtrales antérieures. Au vrai, quelle qu'en soit la dénomination, *Louise* ne se différencie pas essentiellement par sa forme générale du drame lyrique habituel, et s'éloigne, par conséquent, de l'opéra traditionnel, qui n'a plus guère de partisans aujourd'hui.

C'est le drame wagnérien qui servit de modèle à Charpentier pour la construction de *Louise.* Comme Wagner, il employa le leitmotiv pour évoquer soit un personnage, soit une idée, soit un sentiment [1].

---

1. — On sait que ce n'est pas là une innovation due à Wagner, et que l'idée d'établir une relation entre un motif

Les matériaux premiers de *Louise* sont donc les motifs. Notre analyse s'attachera à les mettre en lumière, et aussi à les désigner aussi clairement que possible. Pour quelques-uns, la chose est facile, les désignations s'imposent d'elles-mêmes; pour beaucoup, au contraire, elles sont malaisées à fixer. Même dans ce dernier cas, nous adopterons une dénomination précise — celle qui nous paraîtra la plus plausible — et nous nous y tiendrons, priant le lecteur d'y voir surtout une étiquette qui lui permette de reconnaître ledit motif chaque fois qu'il réapparaîtra.

Le leitmotiv n'est pas un fil de fer rigide; il est très ductile et, selon la place qu'il occupe dans le discours musical, le plan où il s'étage dans la polyphonie, suivant les modifications plus ou moins profondes que le compositeur lui fait subir, se prête à des significations diverses et nuancées qu'un seul terme ne peut évidemment contenir ni suggérer. Mais une indication verbale est utile; même floue, elle est encore préférable à une lettre de l'alphabet ou à un numéro d'ordre, car elle fait image et se fixe plus facilement dans la mémoire.

Nos citations sont empruntées à la partition piano et chant éditée chez MM. Heugel et Cie Paris, 1900. En tout cas, nous pouvons assurer que notre nomenclature, à défaut d'autres, a du moins le mérite de ne pas trahir les intentions

---

musical et une certaine chose date de loin, de Monteverde, a-t-on prétendu, probablement même de plus loin encore; quoi qu'il en soit, au dix-neuvième siècle, Weber dans *Euryanthe* et Berlioz s'en sont servis, ouvrant largement la voie à Wagner; mais celui-ci en a fait un usage si méthodique, si scientifique, pourrait-on dire, qu'il mérite d'assumer la paternité d'un système qu'il a magistralement codifié.

de l'auteur, de qui nous avons tenu à avoir l'assentiment à ce sujet.

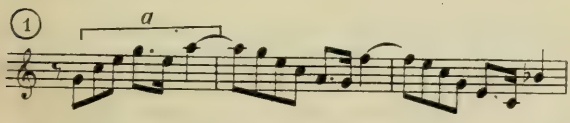
Pour ne pas embrouiller inutilement notre analyse, nous avons évité de donner des noms à des motifs passagers, qui ne se représentent plus par la suite. Au reste, il ne faut pas voir, sous chaque note, des allusions définies et traduisibles en mots.

Et même, quand les intentions dont l'auteur nous a fait part ne nous ont pas été perceptibles, nous avons préféré n'en point tenir compte.

Il intéressera cependant maint lecteur de savoir que, dans le thème que nous avons dénommé l'*Animation,* Charpentier voit le *Printemps des grisettes*, que, selon lui aussi, tous les cris de Paris sont symboliques. Outre ceux à qui nous avons effectivement prêté une signification, le trait de flûte du meneur de chèvres serait un *appel au plaisir*, « A la tendresse, la verduresse » exprimerait la *poésie* de Paris, le « mouron pour les p'tits oiseaux » contiendrait une idée de protection, d'*indulgence envers les amants.*

## Acte Ier.

**Prélude.** — Cet acte est précédé d'un court *Prélude*, qui expose mélodiquement le thème suivant :



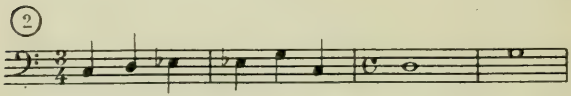

dont la cellule génératrice est la première mesure, d'un élan vif et irrésistible comme l'amour qui

pousse l'un vers l'autre Julien et Louise. C'est à l'élément ascendant *a* que le thème se réduit le plus souvent, et c'est sous cette forme abrégée qu'il reparaîtra presque toujours.

Plutôt encore que l'amour, c'est le *Désir* que semble symboliser cet arpège franc et simple, le désir spontané, naturel, briseur d'obstacles, des deux amants.

Le thème entier est répété avec insistance, nu, pur de tout alliage harmonique, par les bois, les harpes, les cors et les cordes, amputé successivement de ses mesures descendantes, esquissé en *ré bémol*, repris en *ut*.

Et le Prélude s'achève en un 3/4 lent, assombri en *ut mineur*, par un second motif, largement appuyé — sans harmonie non plus — par tout l'orchestre :




C'est le motif du *Père*, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir bientôt.

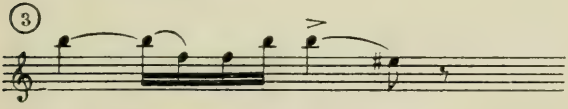
Les deux motifs exposés dans le Prélude résument l'œuvre presque entière. C'est en effet la lutte entre la douceur du foyer et l'attrait de l'amour qui fait l'intérêt humain du drame. Nous verrons apparaître au second acte un autre personnage musical considérable, le Plaisir de Paris, qui est appelé à y jouer un rôle prépondérant ; il ne modifie cependant pas le caractère essentiel du conflit qui a pour théâtre l'âme de Louise ; il en facilite seulement la solution, pesant de tout son poids dans le plateau de la balance, lourd déjà

des illusions et des désirs de la petite Montmartroise.

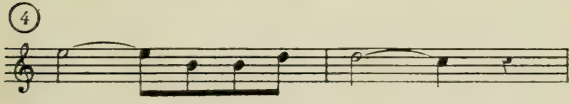
Si on examine le Prélude au point de vue tonal, on se trouve conduit à cette constatation intéressante qu'il offre un schéma du premier acte. Le ton initial d'*ut majeur* y est le plus souvent employé. Celui de *ré bémol* ne l'est guère moins ; le compositeur l'introduit aux endroits particulièrement pathétiques, notamment au cours de la déclaration d'amour de Julien, à l'entrée du père, et à la conclusion de l'acte.

*Scène I.* — Au lever du rideau, Julien, debout sur la terrasse de son atelier, au fond de la scène, appelle Louise sur le thème du *Désir*, et lui adresse un bonjour gracieux et prolixe ; la jeune fille s'avance et la conversation s'engage.

Le bonjour du poète est à peine arrivé à destination qu'apparait un court motif (page 3, mesure 5) :



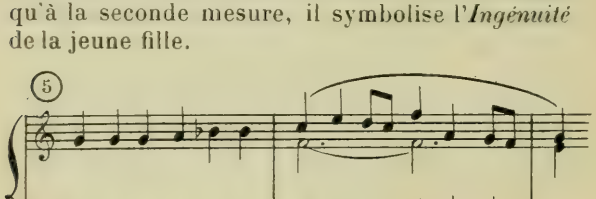

Il se stabilise et se calme quelques pages plus loin sous cette forme (p. 4, m. 7) :




C'est le fragment d'un thème qui ne sera exposé en son entier qu'à la page 20, et qui exprime la *Passion* qui agite le cœur de Louise.

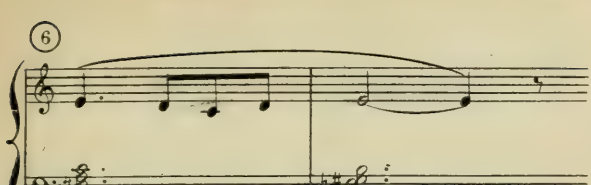
Bien que la *Passion* et le *Désir* ne doivent pas être considérés comme les motifs caractéristiques des deux amants, la *Passion* aura souvent pour mission d'évoquer la figure de Louise, tandis que le *Désir* sera plus spécialement chargé de désigner Julien.

Sous les premiers mots de la lettre de Louise, rappelés par Julien : « Prenez patience, l'heure est prochaine », se déroule un nouveau thème confié aux violons. Timide d'abord, ne se dessinant qu'à la seconde mesure, il symbolise l'*Ingénuité* de la jeune fille.



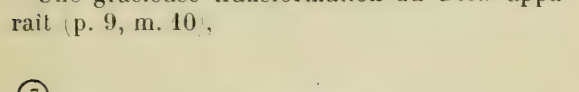

Ce thème qui apparaît (p. 4, m. 11) est l'un des principaux éléments de la scène. Il ne reviendra ensuite que rarement, notamment au troisième acte. Répété immédiatement, il repart, un degré au-dessus, pour un troisième voyage, mais, après la première mesure, sur une feinte habile, se mue en une riche suite harmonique, inattendue et d'autant plus délectable (p. 5, m. 4).

Sous la réponse de Louise, émerge une pâle figure mélodique, simple broderie issue d'un enchaînement de neuvièmes, dont la douceur molle exprime l'*Hésitation* qu'elle éprouve, et qui est marquée par ces mots : « Je vous aime tant, et j'aime tant mes parents. » (P. 6, m. 1.)




L'alternance de ce thème avec l'*Ingénuité* souligne l'indécision sentimentale exprimée par les paroles du dialogue (p. 6 et 7).

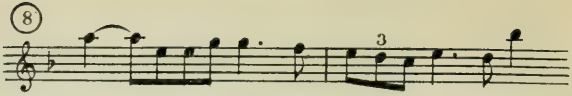
Une gracieuse transformation du *Désir* apparaît (p. 9, m. 10),




aboutissant, après un crescendo, au thème même du *Désir*, arpégé pianissimo par les harpes.

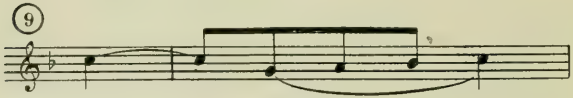
Louise, curieuse et mutine, prie gentiment son voisin de lui conter comment naquit son amour. Julien cède à cette aimable instance, et l'*Ingénuité*, légèrement modifiée, ondule faiblement (p. 11), préludant à la déclaration du jeune homme, qui se poursuit, lyrique, jusqu'à la page 20, ponctuée par d'alertes rappels du *Désir*, dont le motif se développe à mesure que Julien accentue le mouvement de sa passion (p. 15 à 20).

A l'issue de ce monologue lyrique, reparaît, fougueux, le thème de *Passion*, exposé cette fois en son entier (p. 20, m. 3).



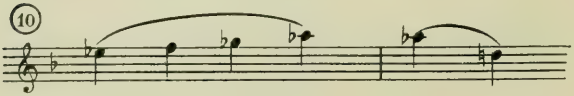

Affirmé fortissimo, il est développé à l'orchestre, tandis que la mère, ayant ouvert la porte de la chambre, s'avance à pas feutrés sur la scène, et se met en posture d'écouter la suite du dialogue.

*Scène II.* — Il ne tarde pas à reprendre ; caractérisé, comme tout à l'heure, par l'alternance de l'*Hésitation* et de l'*Ingénuité* ; le premier, modifié comme suit :




(p. 23, dern. m.), et développé en contrepoint, se déploie en d'agréables courbes au cours des pages suivantes.

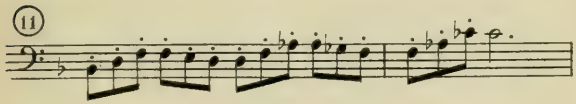
Notons au passage, p. 25, une succession harmonique d'allure quelque peu wagnérienne, et aboutissant (m. 7) à ce dessin :




première esquisse d'un thème qui ne sera pas exposé avant le prélude du 3e acte, où il exprimera l'*enthousiasme* de Julien.

Cette esquisse est immédiatement suivie d'une bousculade de triolets piqués par les clarinettes

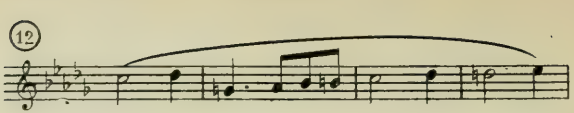
et les bassons simulant, dans leur précipitation, la surprise haletante de la mère, troublée par les révélations que lui font, à leur insu, les deux amoureux :




C'est le motif de la *Mère*, proche parent, ainsi qu'il se conçoit, de celui du *Père*, dont il n'est qu'une amplification. Mais son caractère est rythmique, à l'encontre de celui du *Père*, qui est mélodique, et généralement calme, tandis que celui de la mère est presque toujours d'allure vive et précipitée, le caractère bonhomme de l'un, rageur de l'autre, marquant congrument la différence foncière qui existe entre les tempéraments des parents de Louise. Toutefois, le thème de la mère n'exprime pas constamment la colère de la mégère ; il se prête, selon les circonstances, à des expressions sentimentales plus nuancées, ainsi qu'on le verra.

Ce qu'il importe de remarquer, c'est la parenté, l'unité musicale des deux thèmes du père et de la mère, qui se fondront, tout à l'heure, à l'entrée de l'ouvrier, en une phrase hybride.

Avec une ferveur extatique, Julien dit à Louise son ravissement quand, pour la première fois, il la vit venir à lui : « C'était toi, c'était Louise ! » Sur ce dernier mot, modulant en *ré bémol*, le violon solo et le violoncelle solo chantent cette extase en une phrase langoureuse tirée, semble-t-il, de la modification de l'*Hésitation* apparue p. 23.




C'est le thème de l'*Aveu*, auquel les paroles de Louise donnent toute sa signification : « Elle venait te dire l'aveu que mes parents ont tenté d'étouffer. »

Après un retour de l'*Ingénuité*, les deux jeunes gens entonnent un duo à l'unisson de quelques mesures : « Nos deux cœurs, l'un près de l'autre, follement bondissaient », dont la fin est soutenue par la *Passion*.

Les deux amants demeurent un instant pensifs, jusqu'au moment où Louise aperçoit sa mère, qui la saisit brutalement et l'entraîne dans la cuisine où elle l'enferme.

L'orchestre qui, pendant ce temps, a manifesté la fureur maternelle par un redoublement de vivacité, se rassérène aussitôt en un andante à 3/4, et la petite flûte, doublée de la clarinette, profite de cette accalmie pour redire la phrase langoureuse de l'*Aveu* (p. 29, dern. ligne), soutenue maintenant par des triolets inquiets.

Ces triolets, qui semblent indiquer le bouillonnement sentimental de la mère, se déchaînent bientôt avec violence, soulignant la mimique furieuse de la mère, dont le motif caractéristique ne tarde pas à surgir, légèrement modifié, à la fin de la page 30, puis fragmenté à la page suivante.

Julien se moque de la marâtre, en vocalisant le thème du *Désir*, et en ironisant sur la clarinette un solo supprimé à l'Opéra-Comique.

Puis, l'*Ingénuité* est réexposé en *ut majeur*,

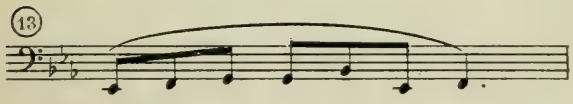
commentant la mimique indécise de Julien, qui se résout enfin à sortir pour porter une lettre aux parents de Louise.

*Scène III.* — Au début de cette scène, le *Désir* s'infléchit en courbes douces, aboutissant bientôt à des triolets qui se pressent pendant que la mère et la fille s'affrontent sans aménité.

Le motif de la *Mère* ne tarde pas à se faire jour sous cette bousculade sonore, et il est affirmé sous sa forme originelle par les violoncelles qui le reprennent plusieurs fois consécutivement (p. 34, m. 8 et suiv.).

Puis, pendant que la mère, railleuse, répète les paroles passionnées du duo précédemment entendu par elle, la phrase langoureuse de l'*Aveu* glisse voluptueusement au violoncelle, comme une caresse, en désaccord rythmique avec les triolets incessants, qui sont toujours expressifs, de la colère maternelle.

Elle éclate enfin, cette colère, avec force, puis s'apaise peu à peu quand elle évoque la figure du *Père*, dont le thème paraît pour la première fois depuis le Prélude, au 9/8 de la page 38, en majeur :




Dès que Louise, qui avait baissé la tête durant l'algarade maternelle, se redresse pour supplier sa mère de consentir à son mariage, la *Passion* joint son ardente imploration à celle de la jeune fille (p. 38, m. 7); mais, impérieux, le motif de la

*Mère*, en valeurs diminuées, ponctue l'opposition de la mégère.

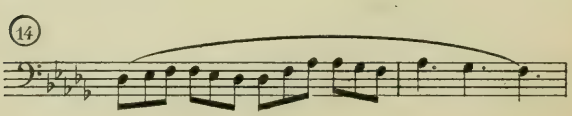
Au cours des pages suivantes, ces deux motifs se succèdent et par endroits se superposent, la *Passion* se reployant, se déroulant, à mesure que Louise clame avec plus de véhémence son amour pour Julien (on voit encore ici que c'est quasi le motif caractéristique de Louise), les triolets, eux, marquant les interruptions rageuses de la mère.

Après ces paroles, criées par la jeune fille comme un défi : « Jamais, jamais tu ne briseras notre amour », le thème de l'*Aveu*, que nous avons qualifié de langoureux à cause de son inflexion et surtout de la lenteur du mouvement où il fit son apparition au violon solo, est ici lancé rapidement en coup de cravache, à la mère, comme un défi (p. 42, m. 1 et 3).

Le dialogue se fait plus âpre, et le thème de la *Mère* revient par trois fois (p. 43) agité, renforçant l'exaspération maternelle.

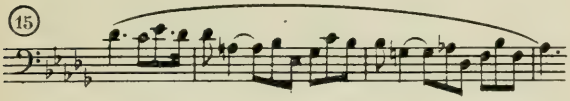
Mais les deux femmes, entendant un bruit de pas dans l'escalier, se taisent, craintives ; l'orchestre s'apaise, et le père entre, tenant une lettre à la main.

*Scène IV.* — Après l'orageuse altercation des deux femmes, la majesté de cette entrée produit une profonde impression d'accalmie. Elle est saluée en *ré bémol* par les violoncelles et contrebasses développant en un 12/8 très lent le thème du *Père* :



Cette phrase paraît bien, en effet, être un développement du motif paternel, mais on peut tout aussi bien l'envisager comme une transformation de celui de la *Mère*, et elle permet de saisir sur le vif l'identité essentielle de ces deux thèmes, synthétisés ici en un motif mixte, conjugal si l'on peut dire, qui symbolise à souhait la douceur du *Foyer*. Ce thème du *Foyer*, idoine à s'appliquer à l'un comme à l'autre des époux, est plus expressif que les motifs caractéristiques des parents. Il sera aussi employé plus rarement, dans des circonstances particulièrement solennelles ou graves.

Ensuite, le thème du *Père* revient dans sa concision primitive. L'ouvrier s'assied, et décachète la lettre de Julien, qui lui a été remise avant de monter. Tout le temps que dure sa lecture, les altos, les violoncelles, le cor anglais et le basson la commentent en une jolie phrase à la Massenet, onduleuse et caressante à souhait, disant toute la *Tendresse* dont déborde le cœur du brave homme :




Ce thème (p. 44, m. 8) est suivi de la *Passion* qui est reprise par la flûte et le hautbois (p. 45 m. 4) et prolongée par un retour de la *Tendresse*, confiée cette fois à la clarinette, et superposée, trois mesures plus loin, au motif du *Père*.

Pendant cette polyphonie éloquente, le père et la fille croisent leurs regards attendris, puis tombent dans les bras l'un de l'autre.

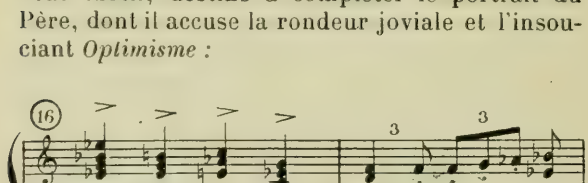
Les braves gens se mettent à table. Le motif du

père est murmuré par les bois, et les basses le reprennent *morendo*.

Ce petit tableau familial, paisible et tendrement ému, s'achève dans une affirmation tonale tellement décidée que l'auditeur a un peu l'impression d'une « fausse fin », et cette impression se trouve corroborée par ce fait que la conclusion de l'acte reproduit à peu près textuellement, et dans le même ton, cette péroraison. La remarque que nous venons de faire n'enlève rien au charme propre de cette scène, qui se trouve ainsi sertie comme un joyau.

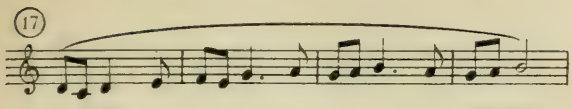
La conversation familiale s'engage. Quelques rappels du *Désir*, à l'orchestre, soulignent (p. 47 et 48) les allusions perfides faites par la mère à Julien.

A l'*Allegro moderato* p. 48, intervient un nouveau motif, destiné à compléter le portrait du Père, dont il accuse la rondeur joviale et l'insouciant *Optimisme* :




La 2e partie de ce thème (t) sera, par la suite, chargée d'exprimer le *Travail* de l'ouvrier.

L'*Optimisme* reparaît fréquemment dans les pages qui suivent, alternant bientôt avec un autre motif teinté de mélancolie, qui semble exprimer l'*Amertume* du brave homme mal résigné aux fatales malchances de la vie (p. 50, m. 14).




Le repas terminé, la mère se lève et dessert la table, accompagnée par les violoncelles et contrebasses qui ramènent le thème du *Foyer*.

Les effusions paternelles de l'ouvrier sont soulignées par la *Tendresse*, suivie de l'*Amertume*.

Soudain, le bonhomme empoigne sa femme et l'entraine en une valse lourde, dansée sur le motif de l'*Optimisme* (p. 54, allegro moderato).

L'*Optimisme* se développe, tandis que le brave ouvrier manifeste son contentement par de gros rires bruyants, puis plus discrètement en allant fumer sa pipe au coin du feu.

Les femmes continuent de débarrasser la table, et Louise, malicieuse, remet sous les yeux de son père la lettre de Julien, puis s'éloigne vers la cuisine. Ces gestes familiers sont commentés avec bonheur par la symphonie, où s'enchevêtrent les motifs du *Père*, de la *Passion* et de la *Tendresse*. La fin de la page 56 et le début de la suivante sont particulièrement riches, tout en restant d'une texture claire.

L'orchestre se calme (p. 57, m. 3), et l'intérêt est accaparé par le dialogue des parents qui apprécient Julien différemment. Les allusions malignes de la mère sont soulignées par de courts rappels du *Désir*, qui désignent clairement le jeune poète; les propositions conciliantes de l'ouvrier par le motif du *Père*.

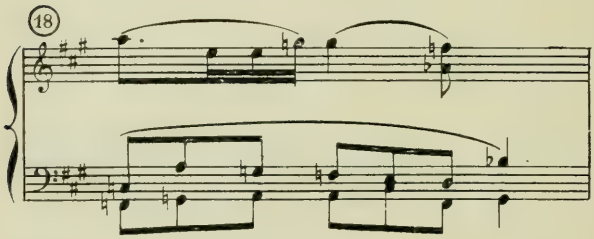
Mais la colère de la mère éclate, accentuée par une suite de triolets, et se traduit brutalement

par une gifle sonore sur la joue de sa fille. Trémolo à l'orchestre.

Le Père, affligé de voir pleurer son enfant, essaie de la consoler par de douces paroles : « O mon enfant, ma Louise... », notées sur le thème du *Père*.

Cet air, très mélodique, est accompagné d'agréables dessins tissés par les cordes et les bois avec des éléments empruntés à la *Passion*, au *Père*, qui subissent, par endroits, d'intéressantes transformations.

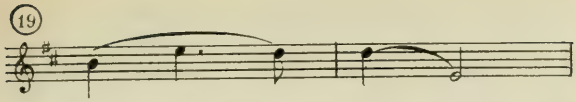
Ces motifs se mêlent, s'enlacent tendrement, exprimant ainsi l'étroite affection qui unit le père et la fille. On remarquera particulièrement les deux dernières lignes de la page 68, où les deux motifs superposés se combinent avec une transformation de celui du *Père* :




Comme plus haut, le *Désir* reparaît à l'orchestre lorsque les parents évoquent Julien (p. 70, 71).

Les pages suivantes sont plus maigres, symphoniquement, la musique se bornant à accompagner légèrement la discussion familiale par un bref dessin contrepointé.

Ce petit dessin est tiré de la *Tendresse*, dont il forme comme le schéma :




L'*Ingénuité* est esquissée à plusieurs reprises (p. 74, m. 11, etc...) mais chaque fois s'arrête court.

En une phrase gonflée d'émotion, construite sur une transformation de la *Tendresse* (p. 74), le père supplie Louise de ne jamais l'abandonner, et celle-ci, peu à peu gagnée par l'émotion paternelle, lui fait cette promesse solennelle : « Père, toujours je vous aimerai. »

L'acte se termine en douceur, dans la même atmosphère de paix familiale qu'au début de cette scène. La voix étranglée de sanglots, Louise prend le journal que lui tend son Père, et se met en devoir de lui en faire lecture, tandis que le timbre de la pendule laisse tomber dix heures, et que la flûte, puis les hautbois et les basses murmurent le thème du *Père*.

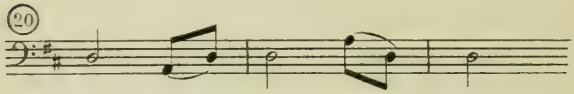
## Acte II.

*Premier tableau.* — **Prélude.** — Ce tableau est précédé d'un prélude orchestral qui porte pour épigraphe : « Paris s'éveille ». Le compositeur y a voulu traduire les impressions suscitées par la grande ville émergeant peu à peu des brouillards de l'aube.

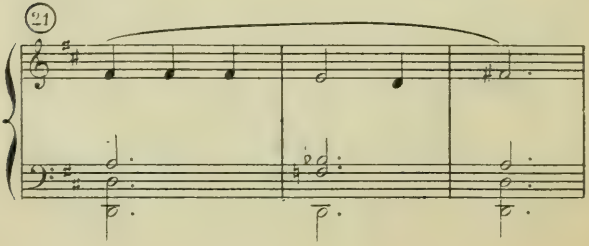
Avec des moyens très simples, il a réussi à brosser une toile vraiment originale, baignée d'une atmosphère doucement embrumée, où les tons francs de quelques touches justement posées chantent artistement, sans éclat. C'est une grisaille finement colorée.

Pour transposer musicalement l'éveil pénible et innombrable de la grand'ville, Charpentier a utilisé les cris des marchands de Paris, congrûment stylisés, et les a reliés par un thème d'une simplicité extrême, mais qui, exprimant à merveille, par sa monotonie même, la sourde rumeur de la *Rue*, crée l'ambiance favorable à leur éclosion, et assure l'unité de ces courtes pages, qui demeurent parmi les mieux réussies, et — malgré l'apparence — les plus personnelles de la partition.

Au début du Prélude, ce thème de la *Rue*, qui n'est, au fond, qu'une pédale de tonique, est exposé *pianissimo* par les basses, qui le déploient tranquillement, en chromatisme, le *ré* restant immuable, pendant sept mesures :

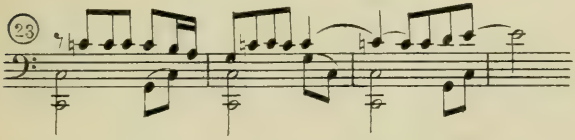



La rumeur s'enfle, s'apaise, et à la huitième mesure, on entend, au loin, lancé par le basson, le cri du marchand de *mouron*, joliment harmonisé, avec une fausse relation ( *fa* ♮ — *fa* ♯ ) très savoureuse :



La *Rue* déroule à nouveau son thème monotone, et, timide, accompagné par des triolets, le hautbois dessine le cri du marchand de *Plaisir* :

immédiatement suivi de celui du marchand de *carottes*, joyeusement clamé par les cors sur une pédale de *do majeur*, établie par la *Rue* :




Après une esquisse du *Plaisir*, le cri de la *Carotte* se répète, tandis que gronde, toujours en *ut*, la *Rue*, et que la petite flûte égrène la mélodie rustique du meneur de chèvres.

Nouveau retour du *Plaisir*, puis le *Mouron*, crié cette fois par les flûtes et la clarinette, reparaît, bercé par les frais arpèges des harpes et du célesta.

Puis, dominant la houle matinale, le *Plaisir*, chanté par les cordes, s'affirme impérieux, superposé à la petite flûte du chevrier et au cri du marchand de balais, lancé par les cors et les bassons.

Un *crescendo* ramène le motif de la *Rue*, qui éclate fortissimo en *fa*, module et diminue pour se reposer définitivement en *ré*.

Sur ce grondement continu, repassent le cri du *mouron*, exhalé par la clarinette et le basson, la

mélodie flûtée du meneur de chèvres, puis l'appel du marchand de *Plaisir*, perdu dans le lointain.

Les violoncelles et les contrebasses continuent à balancer, mais de plus en plus faiblement, la calme oscillation de la *Rue*, et le rideau se lève sur un carrefour de la butte Montmartre.

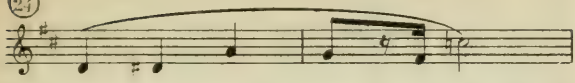
Ainsi finit ce Prélude, imprégné d'une poésie citadine très prenante. Les motifs qui entrent dans sa composition ont une valeur avant tout pittoresque ; ils ont pour mission d'évoquer, par une facile association d'idées, l'atmosphère matinale de Paris, et ils n'y failliront pas, au cours de ce premier tableau où ils reviendront fréquemment, mêlés à d'autres encore. De sorte que, musicalement, ce tableau offrira par endroits, surtout dans sa deuxième partie, l'aspect d'une rapsodie tramée avec les cris de Paris.

Notons toutefois, dès à présent, que l'un de ces cris prendra bientôt une signification psychologique, c'est celui du marchand de plaisir. Nous verrons aussi d'autres cris intervenir dans l'action, comme pour venir en aide aux amants.

*Scène I.* — Nous voici donc au pied de la Butte Montmartre, encore tout enveloppée d'un léger brouillard. Les cordes déroulent, sans hâte ni cesse, une suite de croches dont la ligne continue, qui semble le prolongement du motif de la *Rue*, exprime assez bien la régularité du va-et-vient matinal.

Les croches ondulent à l'orchestre jusqu'à l'arrivée du Noctambule. Pendant que celui-ci tourne autour de la petite plieuse de journaux, émerge, mystérieuse, une transformation du *Plaisir* ( p. 82, m. 8) :

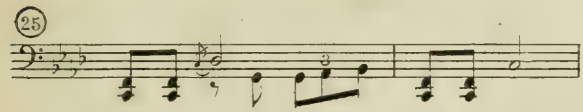
(24)



Après les premières paroles du Noctambule, ce thème reparaît, non déguisé cette fois, mais toujours *piano*, dans le ton du début (p. 84, m. 2).

Quelques phrases badines sont échangées, puis le Noctambule entreprend sa déclaration, soutenue par une petite figure rythmique qui est comme la caricature de l'*Optimisme* (p. 85, 2 dern. m.) :

(25)



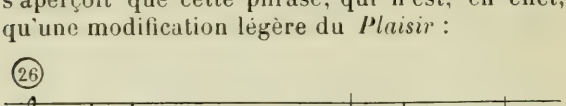
Au cours de cet air, le motif du *Plaisir* revient à plusieurs reprises à l'orchestre, puis éclate à la voix sur ces mots déclamés avec emphase par le Noctambule, qui dévoile enfin son entité symbolique : « Je suis le Plaisir de Paris. »

Du même coup, se trouve précisée la signification du thème tiré du cri du marchand de plaisir (sorte d'oublies craquantes et légères) : « Régalez-vous, Mesdames, voilà le Plaisir. » Ce n'est nullement le leitmotiv des pâtisseries légères, comme l'insinuait un humoriste épris de logique, mais bien celui du *Plaisir*, pris dans son acception courante, et plus spécialement du plaisir de Paris, facile et fascinant. En soi, cette molle ligne mélodique n'éveille aucune idée de plaisir, de joie, ou de gaîté, et ce n'est que par un abus de mot, grâce à la convention tacite du calembour, qu'un sens abstrait peut lui être attribué.

La valeur de ce motif est donc d'ordre littéraire

plutôt que musical ; quoi qu'il en soit, il prend dorénavant une importance prépondérante, et s'avère l'un des grands motifs conducteurs de la partition.

La déclaration du Noctambule, *alias* Plaisir de Paris, semble naturellement construite sur lui (p. 88-90) ; mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que cette phrase, qui n'est, en effet, qu'une modification légère du *Plaisir* :




est aussi l'exacte reproduction d'un autre cri de Paris, celui de la *raccommodeuse de chaises*, qu'on retrouvera p. 122, 1re ligne.

Cette constatation nous amène à faire remarquer la parenté de presque tous ces cris, d'allure généralement mélancolique, de sorte que leur intervention au cours de cet acte n'apporte pas toujours l'élément de variété, la diversion rythmique ou mélodique qu'on souhaiterait y trouver. Les plus caractéristiques sont ceux du *Mouron*, sentimental aussi, mais délicat d'intonation, et de la *Carotte*, d'un rythme plus franc, d'une couleur plus vraiment populaire que ses congénères. Ces deux motifs sont d'ailleurs ceux que Charpentier rappellera le plus volontiers, et à qui un sens paraît être nettement conféré.

La fin de la première phrase du Noctambule : « Je vais vers les amantes que le *Désir* tourmente » est soulignée par l'arpège initial du *Désir*, dont le sens se voit ainsi clairement confirmé.

En s'éloignant, ce personnage heurte vivement un vieux chiffonnier, qui chancelle et tombe, puis se relève en tendant le poing vers celui qu'il a reconnu pour le séducteur de sa fille.

L'espèce de complainte populaire par quoi le pauvre homme raconte son malheur est accompagnée par le fragment final de l'*Optimisme*, légèrement transformé, c'est-à-dire le thème du *Travail*. Mais, dans un mouvement lent, ce petit motif perd son caractère jovial et prend un air plaintif et résigné, qui paraît marquer la morne résignation à la tâche quotidienne. La mélodie vocale, elle aussi, l'emprunte à plusieurs reprises.

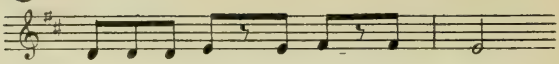
Le thème de l'*Optimisme* en son entier va enfin être clamé, allégrement et *fortissimo*, par l'orchestre, tel un ricanement sarcastique saluant la peroraison lamentable du chiffonnier, qui se met à sangloter.

Après le commentaire sympathique du bricoleur, la petite chiffonnière s'indignant que les belles et bonnes choses, comme le soleil, ne soient pas à tout le monde, tend les bras vers le soleil levant, cependant qu'une persistante pédale de tonique se met tout à coup à osciller pour reproduire le thème de la *Rue* dans le ton initial de *ré majeur*, mais plus sonore qu'au Prélude.

C'est que la rue est devenue plus bruyante ; elle s'emplit du caquetage pittoresque de ses hôtes matinaux, laitière, gardien de la paix, balayeuse, etc...

Cette *Animation* est exprimée par un thème pimpant et léger, exposé par les cors en sons bouchés, très discrètement (p. 97, dern. ligne).

(27)



*L'Animation* reviendra très fréquemment et à tout propos, semblant ici exprimer la gaîté, là le bavardage, ailleurs l'empressement au travail, même la passion ou l'attrait du plaisir. Il convient de lui attribuer une valeur avant tout rythmique, et c'est uniquement dans ce sens qu'il intervient en maints endroits de la partition, que son mouvement généralement vif *anime* vraiment.

C'est pourquoi *l'Animation*[1] nous paraît être la plus exacte étiquette à lui accoler, à condition de prendre ce mot dans son acception la plus large, et de n'y pas voir seulement le mouvement de la rue.

Il constitue, avec la *Rue*, le fond symphonique de toute cette scène. La rumeur de la *Rue*, suivant l'ascension du soleil, monte des profondeurs contrebassistes, rayonne aux altos et aux violons, module, se développe, puis s'efface finalement lorsque paraît Julien, annoncé par les premières notes du *Désir*.

*Scène III.* — Sur un signe de Julien, les Bohèmes s'avancent avec des allures de conspirateurs, sur les notes d'un thème exposé par les violoncelles et les altos :

(28)

1. — Rappelons que l'auteur proposait que ce thème fût dénommé le *Printemps des Grisettes*.

Ce thème des *Bohèmes* est suivi, après sa seconde exposition, d'un petit motif connexe, qui n'est que le développement de la figure rythmique ci-dessous :

Nous retrouverons ce petit motif à la scène du couronnement de la muse. Appelons-le *Bohèmes B*.

Le poète fait part à ses camarades de son projet d'enlèvement, et la *Passion*, à l'orchestre, suscite l'image de Louise dont le nom est prononcé (p. 104, dern. ligne).

L'un des personnages, le chansonnier, grattant sa canne comme une guitare, chante une sorte de romance d'une banalité certainement voulue par l'auteur.

Les interpellations joyeuses se croisent, les lazzi fusent quand, soudain, paraît le père de Louise qui se rend à son travail. Il est accueilli à l'orchestre par son motif caractéristique et par *l'Optimisme*.

Il s'approche des Bohèmes et prête l'oreille à leurs propos. « L'idéal des ouvriers, dit l'un, c'est d'être des bourgeois. Le désir des bourgeois : être des grands seigneurs. » Et cette progression hiérarchique conclut ainsi :

« Le rêve des artistes ? Être des dieux ! »

Sur ce dernier mot, l'orchestre fait entendre deux leitmotive de la Tétralogie, cités ici avec une intention nettement parodique qu'apprécieront les wagnériens.

Le vieil ouvrier, se rendant à son travail, a assisté sans mot dire à cette débauche verbale ; puis il ramène sur terre ces exaltés par son prosaïque bon sens.

Le *Travail*, adouci comme dans la complainte du chiffonnier, fait les frais symphoniques de ce passage, qui a été supprimé à l'Opéra-Comique. A la représentation toute allusion même au père de Louise est évitée.

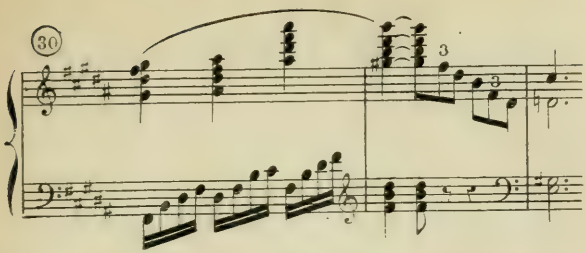
Peut-être a-t-on jugé que l'apparition de l'ouvrier parmi ces amusards formait un pendant trop symétrique à l'intrusion de la mère au milieu de la joie bruyante de la cérémonie du Couronnement, à l'acte suivant.

Les bohèmes quittent la scène, laissant Julien seul.

Cette scène, alerte, vivante, est spirituellement instrumentée.

*Scène IV.* — Tandis que retentissent encore dans le lointain les derniers cris des bohèmes, une montée syncopée aboutit à un 3/4 chaleureux et passionné, où les thèmes du *Plaisir* et du *Désir*, superposés, expriment l'agitation de Julien et son impatience de voir enfin paraître celle qu'il aime.

Le jeune homme dit sa perplexité, se demande s'il pourra décider Louise à le suivre. Parallèlement, dans la symphonie, le *Plaisir* se morcèle, se transforme ; au début de la p. 120, entouré d'arpèges ascendants, il s'arrête brusquement, et c'est l'élément descendant du *Désir* qui termine la phrase :




Qui viendra à mon aide ? s'écrie-t-il enfin, avec angoisse. A cet appel répondent les cris de la raccommodeuse de chaises, des marchands de ferraille, de carottes, d'artichauts, de mouron, d'autres encore, la flûte du chevrier, et, tantôt timide, tantôt arrogant, toujours le *Plaisir*, cependant que la *Rue*, sourdement, gronde dans différents sons.

Julien, ému par la symphonie que composent ces cris familiers, ivre de la poésie matinale qui en émane, traduit soudain son enthousiasme par une sorte d'invocation : « Ah ! chanson de Paris . . . » (p. 125) que soutient avec persistance le thème du *Plaisir*.

A son ultime interrogation : « Voix de la rue, êtes-vous le chant de victoire de notre amour triomphant ? », l'orchestre répond, sans équivoque, par la superposition du *Désir*, sous la forme qu'il avait dans la mélodie vocale de Julien à son entrée du 1er acte, et du cri de la *Carotte* lancé par les trombones. Ce dernier motif, clamé avec force, affirme la foi de la grande ville dans le triomphe de l'amour juvénile de Julien (symbolisé, ne l'oublions pas, par le *Désir*) et de la petite midinette.

Cette scène est caractéristique. Paris, relégué jusqu'ici au second plan, se mêle de plus en plus intimement à l'action et s'impose comme personnage principal. Julien n'en est que l'évocateur. Le cri de la Carotte, s'il n'a pas de sens symbolique, paraît du moins imbu d'une valeur affirmative ; nous en aurons plus loin la confirmation.

*Scène V.* — Quelques ouvrières traversent la scène. Julien se cache derrière une palissade pour n'être pas vu. Sur un *scherzando* sémillant, les midinettes passent en babillant, accompagnées par l'*Animation*, dont le rythme exprime bien la vivacité de leur démarche et l'alacrité de leur caquetage.

Apercevant le jeune homme qui sort de sa cachette, elles l'interpellent moqueusement, puis s'éloignent, et le *Désir* reparaît, amorçant une montée chromatique qui traduit l'exaltation croissante de Julien, et sa joie de voir enfin paraître Louise.

Celle-ci est annoncée à l'orchestre par la *Passion* (p. 130, m. 11) dans un mouvement lent, accompagnée par une descente chromatique. Un chromatisme presque constant caractérise d'ailleurs cette page.

*Scène VI.* — Mais voici Louise ; elle n'est pas seule, sa mère l'accompagne, marchant péniblement. La marche des deux femmes est représentée à l'orchestre par la poursuite à contre-temps, et dans un mouvement très lent, de deux lignes mélodiques parallèles qui reproduisent le motif du *Père* légèrement modifié (il n'est autre, on se le rappelle, que celui de la *Mère*, adouci).

Le *Plaisir* reparaît à la fin de la p. 131, indiquant le sentiment éprouvé par Louise lorsqu'elle aperçoit son bien-aimé. A la fin de l'admonestation maternelle, le motif du *Plaisir* reste inachevé et se termine par l'arpège descendant du *Désir*, pour former le thème hybride déjà signalé plus haut.

La mère quitte sa fille au seuil de l'atelier, et s'éloigne plus lentement qu'à son entrée en scène, son pas étant, comme tout à l'heure, rythmé par le thème paternel.

Julien sort de l'ombre, hésite, puis se précipite dans la maison où vient d'entrer Louise. Son agitation progressive est exprimée à l'orchestre par le *Plaisir* répété de plus en plus rapidement, puis se transformant bientôt pour aboutir à un trait chromatique.

Sur une pédale de dominante, le marchand de carottes lance son cri en *ut majeur*.

*Scènes VII et VIII.* — Julien reparaît, entraînant Louise, qui se débat. Tout le temps que dure le dialogue haletant des deux amoureux, on discerne le thème du *Plaisir*, qui semble rôder autour de la jeune fille, prêt à l'enlacer comme une proie.

La petite ouvrière, froissée de l'insistance de Julien, ou feignant de l'être, fait mine de partir. Alors, jointe à une pédale de dominante, la rumeur de la *Rue* (p. 138) reparaît dans le ton initial de *ré*, et, brochant sur ce fond, les cris variés des marchands se mêlent au dialogue de plus en plus fiévreux des jeunes gens.

Des ouvrières traversent la scène et entrent dans la maison. L'*Animation* accompagne leurs allées et venues et leurs rires.

Le dialogue reprend entre les amoureux, Julien de plus en plus pressant, Louise faiblissant progressivement, mais retenue par d'ultimes scrupules, qu'elle ne formule pas nettement; l'orchestre nous apprend avec clarté qu'elle demeure attachée au foyer familial de toute la force de l'affection qu'elle voue à son père, car le thème du *Père*, tronqué, est présenté en valeurs longues par les violoncelles.

Les jeunes gens s'embrassent, tandis que, dans le lointain, coule l'agreste mélodie du chevrier.

La symphonie combine les motifs du *Désir* et du *Plaisir*, qui résument bien la double influence que subit le cœur malléable de la petite ouvrière.

Cette dernière partie, Julien demeure seul, sombre et triste. Louise lui a bien promis d'être sa femme un jour, mais plus tard, et elle l'a quitté pour aller rejoindre ses compagnes à l'atelier.

Un marchand d'habits traverse la scène en criant sa complainte mélancolique : « Marchand d'habits ! Avez-vous des habits à vendre ? » Le *Plaisir* tournoie lentement à l'orchestre, et, tandis que le rideau tombe, on distingue encore les cris éloignés du *mouron*, de la *tendresse :* « A la tendresse, la verduresse ! » (ne pas confondre ce dernier avec le motif de *Tendresse*, psychologique et non comestible), et la flûte du meneur de chèvres.

Paris, par la voix symbolique du *Plaisir*, et celle, plus humble, de ses petits marchands, vient donc encore une fois d'affirmer l'importance capitale de son rôle dans le drame. Cette importance, le spectateur avait pu la deviner dès la fin du premier acte, quand Louise, la voix grosse d'émo-

tion, lit le journal à son père. Ces lignes sur lesquelles elle tombe :

« La saison printanière est des plus brillantes, Paris tout en fête... »

accentuent son « vague à l'âme », et elle fond en sanglots en répétant : Paris !...

C'est sur ce mot féerique que le rideau tombe pour la première fois ; et c'est là une indication très précise des intentions de l'auteur.

Dès le Prélude du deuxième acte, par le jeu de petites touches suggestives habilement piquées, le fantôme de Paris émerge de la brume sonore ; la vision, la sensation plutôt, s'en impose à nous ; le personnage collectif est né, et nous avons assisté, au cours du tableau que nous venons de parcourir, à sa hâtive croissance. Nous avons vu le réseau sonore resserrer ses mailles autour des personnages, avec une telle insistance parfois que ceux-ci s'en trouvent comme paralysés, et passent au second plan, laissant le champ libre à Paris. Cela est sensible surtout au cours des dernières scènes, un peu trop minces par endroits, les cris des marchands interrompant quelquefois le dialogue avec une certaine gaucherie qui n'est pas suffisamment rachetée par un surcroît d'intérêt purement musical ; les couleurs auraient pu en être plus vives et chatoyantes, tandis qu'elles se fondent en grisaille avec le dialogue lui-même, et cela tient à la monotonie mélancolique de la plupart de ces cris, que nous avons déjà notée. Le thème du *Plaisir* fait une diversion heureuse, cependant, et vivifie la symphonie.

Comme à la fin de l'acte précédent, c'est bien Paris qui a le dernier mot, et c'est à dessein que le marchand d'habits — porte-parole de Paris,

— passe en scène avec importance, lentement, faisant presque oublier Julien, qui songe, muet, dans un coin.

*Deuxième tableau.* — Ce tableau nous transporte dans l'atelier de couture où travaille Louise. Au point de vue du drame, il importe peu, si peu que, souvent, surtout en soirée, pour abréger la durée du spectacle et permettre aux mélomanes de rentrer tranquillement chez eux par le dernier métro, l'Opéra-Comique le supprime tout simplement [1], sans que les spectateurs non initiés à l'histoire de Louise en soient le moins du monde décontenancés ni troublés dans leur logique imaginative.

Il n'y faut voir qu'un épisode pittoresque, amusant au point de vue théâtre, qui a permis à Charpentier de donner libre cours à son sens du mouvement, et de réussir de jolis ensembles vocaux.

Orchestralement, son intérêt est assez faible. La mélodie, presque partout, est facile, empreinte d'un sentimentalisme très « petite fleur bleue », et paraît admirablement expressive de l'état d'âme des petites midinettes qui évoluent dans l'atelier, prestes et enjouées.

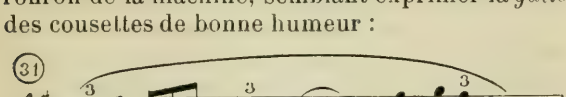
Le style général est celui de l'opérette, sans « parlé », mais d'une opérette supérieurement traitée, par un compositeur habile et... musicien.

**Interlude.** — Ce morceau débute par des triolets piqués, dont la succession simule le rythme bref et monotone de la machine à coudre. Sur ce

1. — Cette suppression fut presque de règle pendant la guerre.

fond, courent des dessins droits et simplets, qui sont comme le bavardage intermittent des jeunes ouvrières.

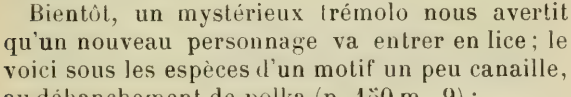
Parfois, une phrase plus longue se mêle au ronron de la machine, semblant exprimer la *gaîté* des cousettes de bonne humeur :




Ce thème est exposé par le hautbois dès la 3e ligne de la p. 148, et se développe jusqu'à l'*Animé* de la page suivante.

A ce moment, retentit avec force le motif de l'*Animation*, qui évoque sans doute ici le caquetage des ouvrières.

Bientôt, un mystérieux trémolo nous avertit qu'un nouveau personnage va entrer en lice ; le voici sous les espèces d'un motif un peu canaille, au déhanchement de polka (p. 150 m., 9) :




Il annonce Julien travesti en donneur de sérénade ; il est de la même veine, populaire et d'une vulgarité voulue, que celui des *Bohèmes*, auquel il s'apparente visiblement, car il est, comme lui, suivi du même petit motif rythmique que nous avons signalé à ce moment.

Après un court développement de ce dernier, l'arpège du *Désir* s'élance, superposé bientôt à l'*Animation*, puis au *Plaisir*.

Mais le *Désir* (Julien) sort vainqueur de cette

mêlée ; il s'apaise sur un roulement de timbales, et l'*Animation* accentue sa force et sa vitalité quand le rideau se lève.

*Scène I.* — Ce dernier motif se mue immédiatement en triolets réguliers, marquant sur une pédale de sol, comme au début de l'interlude, le ronronnement monotone de la machine à coudre.

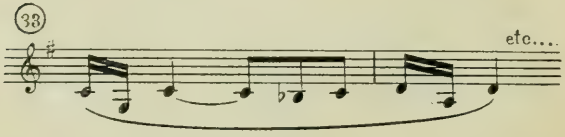
Rien d'autre à l'orchestre pendant une dizaine de pages, sauf de légers piquetages de dessins courts et rectilignes, et d'insensibles variations tonales.

Sur la scène, c'est un caquetage continuel, un va-et-vient incessant, des lazzi, des éclats de rire.

De rapides arpèges remplacent les triolets de la machine à coudre, dès que la « Première » élève la voix pour réclamer un peu de silence.

Ces demoiselles consentent momentanément à se taire, cependant que l'*Animation* éclate avec allégresse ; le bavardage interrompu ne tarde pas à reprendre.

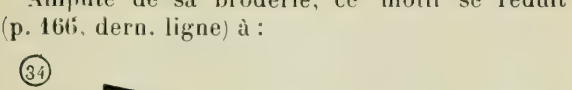
Les midinettes ont remarqué l'obstiné mutisme de Louise, et elles taquinent celle-ci à ce sujet. L'*Animation* soutient ces pages. Puis un andante 6/8 expose un nouveau motif en progression :




Déroulé d'abord par les violons, repris plus loin par divers instruments, il exprime ici, par

sa montée régulière et son rythme captieux, le charme ingénu et peut-être un peu pervers qu'offre à ces petites ouvrières l'amour tel qu'elles le conçoivent, l'aventure amoureuse, comme dira l'une d'elles. Nous l'appellerons la *Tentation amoureuse*.

Amputé de sa broderie, ce motif se réduit (p. 166, dern. ligne) à :




toujours traité en marche.

Sous sa forme complète ou sous celle-ci, plus brusque, plus nerveuse, il soutient presque toute la scène, alternant naturellement avec l'*Animation*.

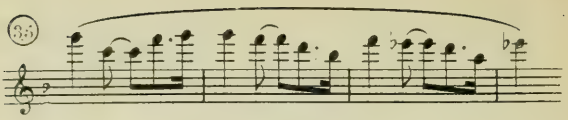
Ces deux thèmes se développent et se superposent (p. 170).

Plus loin, la *Tentation amoureuse* s'adorne d'arpèges (p. 175, dern. ligne).

Pendant ce temps, les compagnes de Louise font, en un couplet de style romance, l'apologie de l'aventure amoureuse :

« Que c'est charmant, une aventure ! Un garçon de jolie figure, qui vous aime et vous le prouve à tout moment, etc... »

Soudain, un trait monte chromatiquement (p. 176, dern. ligne) et Irma, écoutée avec admiration par ses camarades, dit l'enivrement que lui causent le bruit de la rue, l'atmosphère amoureuse de Paris. Cet air est construit sur un thème qui s'apparente à celui de la *Tentation amoureuse*, et qu'on pourrait appeler l'*Enjôlement de Paris* (p. 177, début) :



Il est exposé par la flûte et le hautbois.

Tout à l'heure (p. 179), les ouvrières le reprendront en chœur sur ces paroles : « C'est la voix de Paris », suivi immédiatement par le *Plaisir*, chanté par les vieilles ouvrières.

C'est en effet la voix de Paris qui chante par ces thèmes nouveaux, la *Tentation amoureuse* et l'*Enjôlement*. Mais maintenant, c'est uniquement le Paris du plaisir, de la noce et des amours faciles.

Voici que, dans la coulisse, une fanfare tonitrue la *polka des Bohèmes* dont le motif a été exposé à l'Interlude, et bientôt on perçoit la voix de Julien, qui chante dans la cour sur un accompagnement de guitare. Les ouvrières écoutent avec ravissement l'aubade que le jeune poète dédie à sa bien-aimée.

La musique a déserté ces pages. Quelques bribes de thèmes anciens font de timides apparitions : l'*Ingénuité* (p. 185, dern. mes.), et la *Passion* (p. 186, m. 4), dépeignent Louise sous ses deux aspects encore mal fondus : la petite fille naïve, et l'amoureuse passionnée.

Acclamation des demoiselles (p. 187). Récidive de Julien (p. 189).

L'extase des midinettes, à l'audition de si doux chants, se traduit par des ensembles d'une facture aisée et habile.

Quand cette pâmoison vocale prend fin, l'*Ani-*

*mation* reparaît à l'orchestre (p. 195), annonciatrice de la conversation générale qui va s'engager.

Conquises par le « bel canto » du poète, les ouvrières tentent de l'aguicher par des œillades, au vif désespoir de la pauvre Louise.

Julien, toujours à la cantonade, gratte sa guitare avec une nervosité accrue, cependant que ses accents se font de plus en plus émus.

Mais ce pathétique est peu goûté des midinettes qui, dès ce moment, l'accablent d'incessants quolibets.

Les répliques pétillent, étagées avec adresse. Les donneurs d'aubade s'en vont enfin.

Louise, agacée et mal à l'aise, prétexte une indisposition subite et sort de l'atelier, tandis qu'à l'orchestre la *Passion* (Louise) l'accompagne dans un rythme alenti, expliquant clairement que la jeune fille souffre dans son amour.

*Scène III.* — L'acte s'achève au milieu des commentaires moqueurs des ouvrières qui voient leur compagne partir en promenade avec le beau chanteur de la cour.

La trame symphonique de cette dernière scène, très légère, est formée surtout par l'*Animation* et le *Désir*.

## Acte III.

**Prélude.** — Le prélude du troisième acte porte en épigraphe ces mots : « Vers la cité lointaine... » Pour en pénétrer le sens, il faut se remémorer certaine strophe chantée par Julien au tableau de l'atelier :

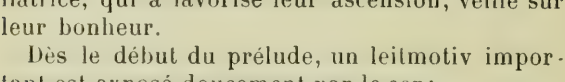
Dans la cité lointaine,
Au bleu pays d'espoir,
Je sais, loin de la peine,
Un joyeux reposoir,
Qui, pour fêter ma reine,
Se fleurit chaque soir.

et, plus loin, comme une ritournelle, ce distique :

Quand viendras-tu, dis-moi la belle,
Au reposoir d'ivresse éternelle ?

C'est donc le « reposoir des amants », que veut évoquer ce puissant morceau symphonique. Le désir de Julien est exaucé ; le jeune couple, pleinement heureux, abrite son jeune amour dans une modeste maisonnette perchée au sommet de la butte Montmartre. Une chaumière et deux cœurs. Le destin est accompli ; quiétude dans l'inéluctable... Autour d'eux, la Ville auxiliatrice, qui a favorisé leur ascension, veille sur leur bonheur.

Dès le début du prélude, un leitmotiv important est exposé doucement par le cor :

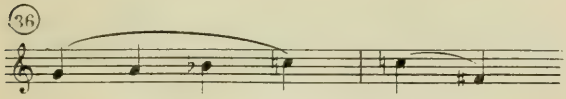



Il affirme avec énergie le droit à la *Liberté*, que Julien revendique fièrement pour son amour.

Après de brefs élancements du *Désir*, se dessine (p. 215, m. 9) un nouveau thème qui prendra forme un peu plus loin. Cette esquisse s'enchaîne à la *Liberté*, qui est reprise un peu plus fort qu'au début.

Puis, encadrée par des rappels du *Désir*, l'*Ingénuité* montre son visage timide (m. 16 à 18).

Enfin, après une nouvelle ébauche (m. 21), le thème esquissé plus haut se précise (p. 216, m. 1) en une ligne épurée qui ne nous est pas inconnue :

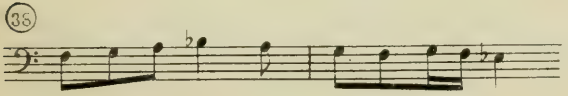



On se rappelle, en effet, que nous en avons signalé l'apparition fugace au 1er acte (p. 25), après une succession harmonique de contexture wagnérienne. La parenté wagnérienne de ce thème se décèle aussi dans sa forme mélodique, qui est identique à celle qui enclôt la seconde partie du motif du *Graal* (dans *Parsifal*). Mais le mouvement en modifie totalement le caractère. Impétueux, il dépeint ici l'*enthousiasme* de Julien. Charpentier a repris ce thème dans *Julien*, le drame lyrique qui fait suite à *Louise*.

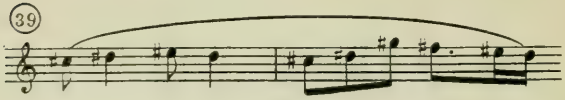
Il reparaît presque aussitôt à la quarte.

Puis un 6/8 amène une phrase capricieuse déroulée lentement par les violoncelles, et reprise immédiatement à la quinte :

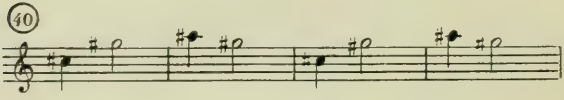
Vient ensuite un motif qui semble un appel de la ville aux amants :



Après de savoureuses modulations, la *Passion* se glisse p. 217, 2e ligne) entre deux déformations du *Plaisir*, qui devient :

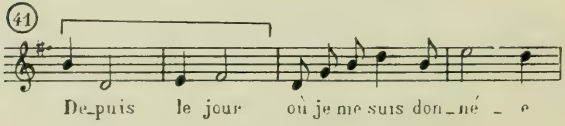



Au 3/4, les cuivres entonnent le thème de la *Liberté*, qui sera repris encore avant le lever du rideau, alternant avec la mélopée d'un cri de Paris :




Une trompette retentit faiblement dans le lointain, tandis que le rideau se lève.

*Scène I.* — Louise s'approche de Julien, nonchalamment assis dans un fauteuil de jardin, et tout de suite entame son grand air, toujours très applaudi :




Les deux premières mesures constituent un petit thème qui exprime le *Bonheur de Louise*.

C'est un des morceaux les plus fameux de la partition, ce n'est pas le meilleur, pourtant. Le *Désir* en fait, avec le *Bonheur de Louise*, le fond mélodique et harmonique. Il contient de belles

envolées, mais la ligne en est gâtée par les sauts de neuvième des fins de couplets (p. 220, 2e ligne ; 223, dern. ligne). Ces terminaisons à effet manquent de distinction, mais il ne faut pas oublier que Louise est une petite ouvrière inculte, qu'elle a des sentiments peu raffinés, et l'on conviendra que la coupe et les intonations de cette romance, pour communes qu'elles soient, restent en harmonie avec l'âme de la petite Montmartroise.

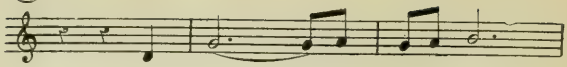
L'air se termine sans effet de mauvais goût, mais assez platement, au début de la p. 225.

Sur la dernière syllabe de cette phrase : « Au souvenir charmant du premier jour d'amour », l'orchestre fait entendre inopinément le cri du marchand de *Carottes*, suivi de l'*Enthousiasme* dont la présence se conçoit plus aisément.

Le cri de la *Carotte* reparaît cependant deux fois encore au cours de cette page (en alternance avec l'*Enthousiasme*), tandis que Louise avoue à son amant, avec une reconnaissance passionnée, qu'elle est « heureuse, trop heureuse ». Sans nul doute, il ne faut voir là aucune intention ironique de la part de l'auteur, et ne considérer le cri de la *Carotte* que dans la franchise allègre de son intonation et de son rythme, abstraction faite de toute allusion potagère ou sentimentale. Ainsi compris, c'est un motif qui se prête fort bien à renforcer certaines affirmations, et il semble que ce soit ce rôle affirmatif que lui ait dévolu l'auteur (cf. à ce propos la fin — que nous avons signalée — de la sc. 4, 1er tableau, acte II).

Au « tranquille », p. 226, alors que tombe doucement le crépuscule, une trompette murmure avec à-propos une tendre phrase qui fait songer au début de l'hymne *Ave Maris Stella :*

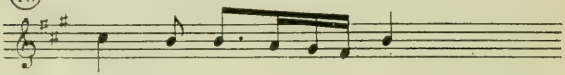
(42)



Louise entreprend le récit de sa vie d'antan, partagée entre l'atelier de couture et sa famille. Ce récit, écrit simplement, est commenté à l'orchestre par les motifs de la *Tentation amoureuse*, du *Père*, de la *Mère*, de l'*Animation*.

Au 12/8 de la p. 230, paraît une transformation intéressante de la *Passion* :

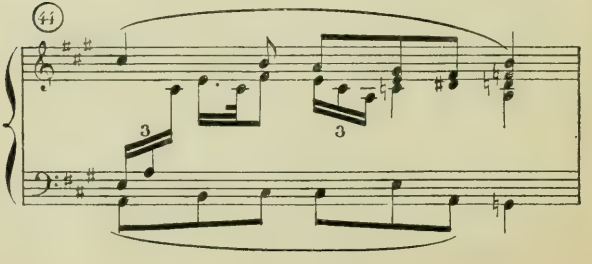
(43)



La symphonie se fait de plus en plus caressante pendant cette page : « Prendre un mari, c'est choisir une poupée », jusqu'à l'éclat de rire de Julien.

Le 12/8 reprend à la fin de la p. 231 : « Les poupées d'amour ne sont pas toutes méchantes ». Sur le thème du *Père* à la basse, se superposent le *Désir* et la *Passion* transformée :

(44)



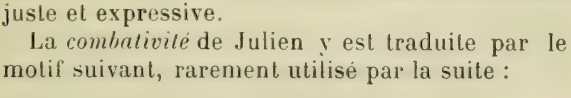
Julien, s'exaltant peu à peu, proclame la souveraineté de l'amour, la *Liberté* ponctuant ses paroles.

Le motif du *Père*, inachevé, surgit avec force (fin p. 233) comme pour émettre une protestation véhémente.

Julien, de plus en plus impétueux, s'emporte contre les préjugés, la routine, l'expérience, et autres obstacles à la *Liberté*, dont le thème est repris p. 234, dre ligne.

Au cours des pages qui suivent, Julien poursuit son réquisitoire contre l'Expérience avec une véhémence toujours grandissante. Une ardente passion anime ce récit juvénile, d'une déclamation juste et expressive.

La *combativité* de Julien y est traduite par le motif suivant, rarement utilisé par la suite :




Le motif de la *Liberté* est exploité vocalement (p. 230) par Julien : « Tout être a le droit d'être libre. » Le jeune homme blâme durement l'égoïsme des parents, contre quoi, bref et fort, semble encore protester le thème du *Père* (p. 240).

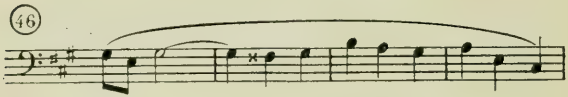
Insensiblement, le mouvement est devenu celui de la valse. Après de courts rappels du *Désir*, la *Tentation amoureuse*, en valeurs longues, déroule sa marche harmonique (p. 241, m. 6).

Julien, qui craint d'avoir, par ses tirades antibourgeoises, blessé Louise dans son affection filiale, se rapproche d'elle, l'entraîne doucement

vers le fond du jardin, et lui montre la ville, qui déploie à leurs pieds son panorama grandiose.

Le mouvement de valse se régularise davantage, pendant que Julien magnifie Paris en termes pompeux, et associe sa bien-aimée à sa lyrique exaltation. La *Tentation amoureuse*, l'*Enjôlement* joignent aux paroles du poète le bercement de leur rythme ; ces deux motifs font naître aussi la vision de la ville de fête, dont ils sont les émissaires musicaux.

L'*Ingénuité*, légèrement modifiée, reparaît au cours de la page 243 (m. 6), suivie d'une phrase langoureuse, qui est tirée de la *Tentation amoureuse* (p. 243, m. 13) :




L'*Animation*, au début de la p. 244, se superpose à la *Tentation amoureuse*. Le *Désir* intervient aussi, avec ses arpèges ascendants et descendants.

Mais, voilà le *Plaisir* (p. 245, 1re ligne) qui tournoie avec obstination, et le cri du *Mouron*, dont la note poétique colore délicatement la symphonie.

Pendant ce temps, Louise, victime de la contagion lyrique, chante éperdument les mille séductions de Paris, et son chant alterne avec celui de son amant en un *duo* d'un pathétique frénétique, où s'exprime avec une candeur touchante le rêve de gloire et de conquête qui dévore ce couple ambitieux.

Cette véhémence, à vouloir s'intensifier encore,

dégénère vite en grandiloquence, et les païennes litanies égrenées à l'unisson devant le panorama de Paris :

> Paris, cité de force et de lumière !
> Paris ! Paris ! Splendeur première !

ne provoquent certainement pas chez tous les spectateurs l'impression de grandeur voulue par l'auteur.

Montant à chaque vers d'un degré chromatique, cette mélopée est d'une emphase un peu puérile, que la pompe des paroles ne contribue pas à atténuer.

Pendant ce duo à l'unisson, la *Passion* et le *Plaisir* se mêlent parfois d'éloquente façon (p. 247, Allégro vivace).

A l'andante p. 248, le *Mouron* surgit en sourdine, pimenté de sa fausse relation.

Délirants devant la Ville Lumière, dont les feux s'allument peu à peu, les amants s'agenouillent en une posture propitiatoire. Muets d'extase, la musique seule est maintenant capable de traduire l'infinitude de leur désir, et c'est la clarinette, unie aux altos et au cor anglais dans l'élocution du motif de la *Passion*, qui assume ce soin avec toute la ferveur requise.

Le couple se relève enfin, et le duo reprend, soutenu par le *Désir*, qui se développe, p. 251.

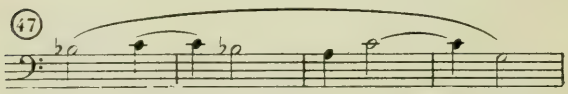
Louise et Julien unissent leurs voix pour chanter leur soif de liberté. Le cri de la *Carotte* éclate alors fortissimo, avant l'*Enthousiasme*, dont la montée rectiligne est suivie par la voix.

Dans le lointain, en coulisse, les « Voix de la Ville » laissent tomber comme un sympathique

écho aux phrases ardentes du couple, ce mot magique : Libres !

Bientôt, sentant l'impuissance du verbe à traduire leur émoi, les deux amants se taisent de nouveau, et s'étreignent avec ravissement. Des cloches lointaines font alors entendre mystérieusement le thème du *Plaisir*.

Après quelques mesures de musique pure, les voix reprennent leur chant d'ivresse, cependant que l'orchestre s'empare du cri de la rempailleuse de chaises. On se souvient que la déclaration du Noctambule : « Je vais vers les Amantes que le désir tourmente » avait été notée sur ce cri. Ici, il porte encore nettement l'idée de la *Sensualité* qui rôde autour des amants. Le voici tel qu'il se dessine sous ces paroles de Louise : Ah ! le divin roman ! (p. 257).




Les déclarations synthétiques de Julien : « Nous sommes tous les amants fidèles à leurs serments... » sont portées par le motif de la *Liberté*, qui en accentue la mâle vigueur.

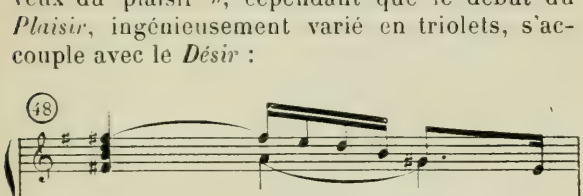
Fous de joie, d'espoir, d'orgueil, Louise et Julien divaguent maintenant à l'envi. Le *Désir*, déployé en arpèges, puis fragmenté et développé chromatiquement, commente cette frénésie d'amour et de gloire.

Le musicien a trouvé, pour donner l'essor à ces brûlantes paroles, certaines mélodies expressives sans fadeur, comme celle de Louise, à l'*Allégro agitato* de la page 260 (Oh ! la promesse

idéale...) qui fait songer à telle page de *Tristan* ; comme aussi la phrase de Julien (p. 261) : « Avec tes baisers, clos mes lèvres... » et celle (p. 262) « Depuis le jour où je t'ai prise toute... », construite sur le motif de l'*Aveu*.

Louise clame éperdument sa soif impatiente de l'étreinte amoureuse : « Ah ! Prends-moi vite, mon bien-aimé... » (p. 265) en un *Allégro strepitoso* construit sur le *Désir*.

Sur le même thème, Julien répond avec ardeur à ce pressant appel, que Louise complète par cet aveu sans artifice : « A toi tout mon être ; je veux du plaisir », cependant que le début du *Plaisir*, ingénieusement varié en triolets, s'accouple avec le *Désir* :




Ces répliques pressées aboutissent à un nouvel unisson, où les deux amants crient leur mutuel désir, et nous touchons à la fin de cette longue scène traversée par un souffle de passion chaleureuse et hardie. L'inspiration en est certes inégale, et nous avons signalé quelques endroits particulièrement mal venus, gâtés par l'enflure. Mais, lors même qu'on serait incité à sourire de la puérilité de certaines attitudes, de la grandiloquence de quelques phrases creuses, la considération d'un effort si soutenu de la part du com-

positeur, la conviction sincère qui l'anime indubitablement forcent l'auditeur au moins au respect.

Sans compter qu'il est des pages vraiment puissantes, dont l'élan fougueux emporte l'admiration des plus délicats.

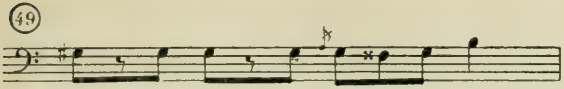
C'est le thème du *Désir*, qui en fait la substance principale. Nous avons mentionné la plupart des autres motifs qui s'y joignent, sans toutefois prétendre, dans cette nomenclature de personnages musicaux déjà connus, à une rigueur absolue et... fastidieuse.

Tout le long de cette scène, Paris demeure le personnage principal ; son ombre tutélaire s'allonge démesurément sur les deux enfants qui invoquent sa protection. Par les « Voix de la Ville » qui répondent en écho : libres ! Paris s'associe plus que symboliquement, matériellement, à l'action scénique ; cela est trop clair pour que nous y insistions davantage.

*Scène II.* — Après la philosophique conclusion de Julien : « C'est la vie, la toute-puissante vie ! », les amants se dirigent lentement vers le nid d'amour.

Pendant ce temps, les violons chantent l'*Enjôlement*, puis des trompettes lointaines se font entendre (cri du *Mouron*), des tambours assourdis battent une petite marche, et voici que des bohèmes, escaladant la haie du jardin, sonnent un appel de trompettes vers la ville.

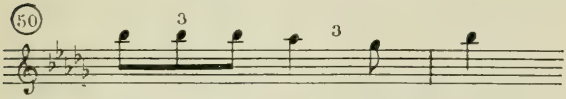
Le thème des *Bohèmes* salue ce défilé pittoresque ; puis une petite figure rythmique lui succède (p. 272, dern. ligne) :




qui sera répétée à satiété pendant le défilé.

Au loin, retentit le *Plaisir*, chanté par les grisettes et les bohèmes.

La rumeur se rapproche, grossie par le bruit des tambours et des cloches. Des cris de « Vivent les bohèmes » retentissent, et l'orchestre fait entendre le cri du *Mouron* en triolets (2/4 p. 275) :




Cette transformation, qui en modifie le mouvement et le caractère, le rapproche du thème de l'*Animation*, qui devient son parent rythmique, de même que la petite figure apparue, p. 272. Ces divers motifs s'enchaînent d'ailleurs ou s'entremêlent à plusieurs reprises, pendant que les chœurs vocalisent le thème du *Plaisir*.

La phrase « Honneur aux bohèmes » (p. 279) est soulignée par la polka tirée du thème des *Bohèmes*. Puis, la trompette fait éclater le cri du *Mouron*, et le thème des *Bohèmes* est pris à l'unisson par les chœurs et l'orchestre (p. 281).

Rapidement, la figuration scénique s'est corsée. Après les bohèmes, les rôdeurs, les grisettes, successivement arrivent des gamins, des porteurs de lanternes, d'oriflammes. L'œil est flatté par la féerie du décor, amusé par la multiplicité des mouvements de foule, la bigarrure des couleurs ; il s'intéresse trop vivement au specta-

cle pour que l'oreille se montre, dans le même temps, exigeante. Pourtant, les chœurs sont agréables et pleins de verve, l'instrumentation toujours spirituelle ou drôle.

Quand paraît le Noctambule costumé en *Pape des fous*, l'orchestre fait entendre le thème du *Plaisir*, qui caractérise ce personnage. Des trompettes lancent le cri du *Mouron*, pendant que les ensembles vocaux redoublent d'ardeur.

Rien de saillant avant l'entrée de la danseuse. Au cours du divertissement qu'elle offre à la foule, la symphonie développe le motif de la *Tentation amoureuse* (p. 203) ; puis l'*Enjôlement de Paris* est exposé en différents tons par une marche d'harmonie, et la *Tentation amoureuse* reparaît pour clore ce divertissement, qui est d'ailleurs supprimé à l'Opéra-Comique, ainsi que plusieurs pages qui le précèdent.

*Scène III.* — Nous arrivons à la cérémonie du **Couronnement de la Muse,** que préside le Pape des Fous. Une valse lente débute sous les paroles de ce dernier : « O Jolie » ; elle est construite sur l'*Enjôlement*. Son mouvement s'accélère, les couples se mettent à tourner, et le *Plaisir* monte à l'orchestre, soudé au *Désir*, en un thème hybride analogue à celui que nous avons rencontré déjà (p. 312).

Dans cette valse lente, l'*Ingénuité* s'insinue pour se perdre bientôt dans le thème principal.

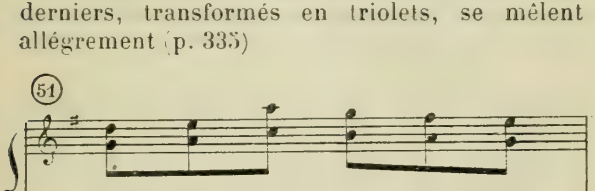
La *Liberté* souligne avec emphase le solennel hommage que le Pape des fous rend à Louise (fin p. 315).

Acclamée par tous, Louise se voit, après les rites sacramentels, couronnée Muse de la Butte

Sacrée par un vieux Bohème. Julien s'agenouille devant elle, tandis que la valse reprend son cours un instant interrompu.

Des chœurs nourris saluent la nouvelle muse, choyée comme une reine — n'est-elle pas reine de la Bohème ? — par la foule en liesse.

Scéniquement et musicalement, cet épisode grouille d'une vie intense, exubérante. Les motifs de la *Liberté*, de l'*Animation*, du *Plaisir*, du *Mouron* participent à la joie unanime. Ces deux derniers, transformés en triolets, se mêlent allégrement (p. 335)




et sont secoués par l'orchestre comme des grelots de folie, tandis que les acclamations, exclamations, cris et rires des assistants se déchaînent avec une véritable frénésie. Des bribes de chansons populaires, la *Ravachole*, *Autour du chat noir*, etc... triturées grassement par l'orchestre contribuent à accentuer le caractère populaire de cette scène.

**Apparition de la Mère.** — Alors un trait, parti des contrebasses, monte et se brise net sur un plaintif accord de septième diminuée (p. 336). La foule s'écarte avec stupeur, voyant s'arrêter au seuil du jardin, hésitante, triste comme le fantôme de la souffrance, la Mère de Louise.

Elle s'avance avec lenteur, gênée, comme éblouie et meurtrie par les lumières criardes et tout ce charivari, pendant que le motif du *Foyer* la soutient, dolent et lent comme la pauvre femme elle-même. On se souvient que c'est cette même phrase qui déjà salua l'entrée du Père au 1er acte; ici la première partie en est mineure.

Avec la même majesté triste, le *Foyer* revient (p. 342), puis se contracte pour former le thème du *Père* (344) qui, dans ce rythme lent, perd son caractère de bonhomie coutumier, et paraît, au contraire, triste et affaissé.

Le motif paternel est répété, puis morcelé, brisé, comme haletant (p. 345, dern. ligne). Nous comprenons clairement, sans le secours de paroles, que la souffrance s'est installée au foyer familial, et que le vieil ouvrier en est la victime.

*Scène IV.* — La Mère va d'ailleurs préciser cette situation dans son poignant récit : « Je ne viens pas en ennemie... » Humblement, elle supplie Julien de laisser Louise retourner avec elle pour revoir son père gravement malade. Le morcellement du motif paternel, des syncopes répétées commentent ce récit.

Au 6/8 de la p. 351, le thème du *Père* est exposé sous sa forme primitive en entier. Puis, pendant que la mère et la fille discutent, la valse « O Jolie » se fait entendre, lente, dans le lointain.

Julien consent à laisser partir Louise, mais à condition qu'elle lui revienne; il insiste. Ces pages 354-357, qui ralentissent l'action, sont supprimées à la représentation; cela est préférable, l'apparition de la mère perdrait une partie de son efficace dramatique si elle faisait longueur.

L'intrusion de la douleur parmi la gaîté et l'insouciance produit forcément une impression réfrigérante, pénible. L'effet de contraste ainsi obtenu est d'une violence qui ne messied pas à l'optique théâtrale, toujours un peu grosse. On en trouve de fréquents exemples dans le théâtre romantique, et c'est peut-être ici le lieu de rappeler que M. St-Georges de Bouhélier, apôtre du « Naturisme » et compagnon de jeunesse de Charpentier, eut recours plus tard, dans son *Carnaval des Enfants*, à un contraste analogue, en faisant soudainement entrer, dans la chambre où gît une femme à l'agonie, une farandole de masques hilares.

Quoique un peu mélodramatique, l'entrée de la Mère demeure l'endroit le plus émouvant de l'acte.

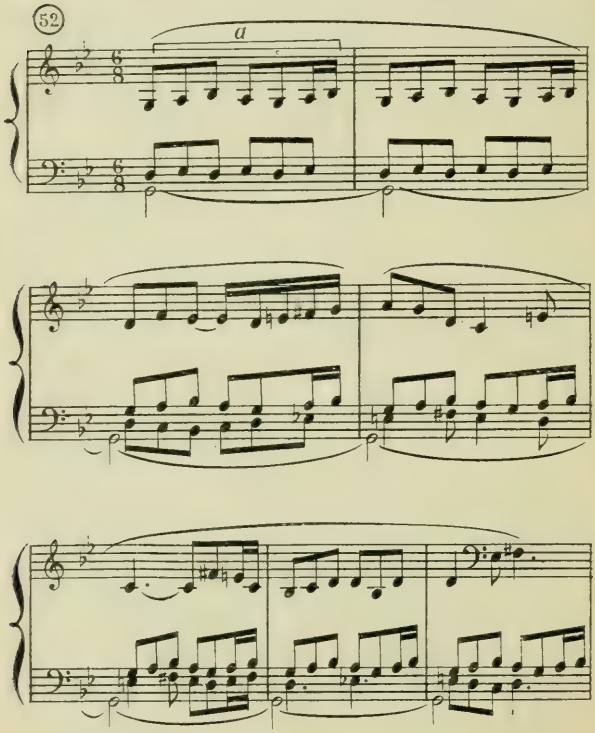
Le chiffonnier disert du second acte reparaît ici à point nommé, alors que Louise, indécise, hésite à quitter son amant, et sa complainte désabusée semble induire la jeune fille à des sentiments plus convenables. Elle retournera près de son père, puisque sa mère promet de la laisser revenir ensuite à son amant.

La *Liberté*, esquissée sous les paroles de Julien : « Allons, va, messagère de bonheur », s'achève par l'*Enthousiasme*.

Au moment où les amants, le cœur déchiré, se séparent, la valse « O Jolie » renforce de sa mélodie enjôleuse la muette prière de Julien qui réclame le prompt retour de celle qu'il aime. La *Liberté* réitère, par la voix cuivrée du cor, la volonté de Louise de s'affranchir de la tutelle paternelle, et le rideau tombe sur un retour de l'*Enjôlement de Paris*.

## Acte IV.

Un court prélude expose le dernier grand motif de l'œuvre. C'est une longue phrase mineure, empreinte d'une tristesse poignante et vraiment désolée ; elle exprime le *Chagrin* qui s'est installé au foyer naguère insoucieux et gai.



Cette phrase est formée de deux éléments : sur une pédale de sol, d'abord un motif court *a*, d'une mesure, répété 7 fois de suite, morne et monotone comme un thème funèbre ; puis, à la 3e mesure, un chant mélancolique s'y superpose, d'une profonde tristesse aussi, mais implorant, et où semble glisser, parmi les larmes, l'éclair furtif d'un sourire navrant. Ce chant s'éclaircit par endroits en majeur, et sa ligne simple, mais admirablement expressive, est d'une insigne distinction. C'est l'un des plus beaux thèmes de la partition, le plus beau peut-être, et à coup sûr le plus distingué, le plus complexe et le plus riche aussi.

A l'issue de cette exposition, le *Désir* jaillit impétueux. Puis le *Chagrin* est repris en *ut mineur* et le rideau se lève.

La physionomie du drame qui va se dérouler est exactement reflétée en ce sobre prélude. N'ayant cure de la douleur de ses parents, Louise, poussée par son instinct, sa soif de plaisir, se rebelle farouchement, et s'enfuit, affolée, jouet du *Désir* plus fort que tout.

*Scène I.* — Au lever du rideau, le père est assis près de la table, la mère est à la cuisine, et Louise travaille dans sa chambre près de la fenêtre ouverte ; tous trois se taisent pendant qu'une page symphonique prolonge le prélude. C'est après une réexposition du *Désir* dans le ton d'*ut* du 1er acte, un beau développement de l'élément *a* du *Chagrin* au cours duquel il faut signaler (p. 363, m. 6 et suiv.) l'intrusion de la sixte descendante, qui marquait le début du grand air de Louise au 3e acte : « Depuis... » sur

*si b-ré;* ce rappel suggestif du *Bonheur de Louise* nous indique à quoi rêve la jeune fille.

La conversation commence très simple entre les deux époux, la rumeur de la *Rue* se fait entendre pianissimo à la fin de la p. 364, et s'enfle crescendo, alternant p. 366 avec de riches suites d'accords. C'est plus que la rue, c'est l'immense Ville qui gronde, menaçante.

Le vieil ouvrier déclare qu'il a pris l'habitude du chagrin, et sur ce dernier mot, le thème du *Chagrin*, dont la signification se trouve précisée, se déroule en *ré mineur*, suivi des arpèges du *Désir*, et toute cette page 368 offre un peu l'aspect du prélude, mais en moins sévère.

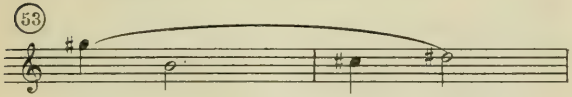
Le *Chagrin* commence à se modifier dès la cinquième mesure du 12/8, et les deux pages suivantes en présentent un développement ingénieux et varié, cependant que l'ouvrier exhale son amertume en un récit d'une âpreté impressionnante : « Bête de somme que je suis... » Il est construit, comme la complainte du chiffonnier du 2e acte, sur le motif du *Travail*, et se termine par le thème du père, clamé par le pauvre homme avec une grandeur tragique : «... de ceux qui voudraient mourir pour eux ! » Ce thème est aussi chanté par l'orchestre à plusieurs reprises, de même que le *Désir*, dont l'arpège initial, altéré, se fait plus anxieux.

Quand Louise se lève et s'accoude mélancoliquement à sa fenêtre, l'orchestre commente son état d'âme nostalgique en un expressif passage où revient encore le début du grand air, le *Bonheur de Louise* murmuré par la flûte et le violon solo.

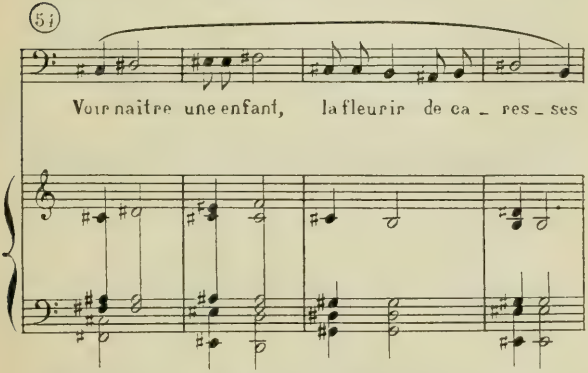
Le père, ému, dit en un *lento* attendri la joie

que fut pour lui la naissance et la croissance de sa fille. Ce récit est construit sur une modification mélodique du *Bonheur de Louise*, mais le rythme est le même pour les deux motifs :

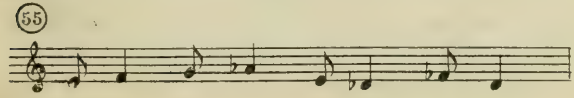
Voici le Bonheur de Louise (p. 373) :




Et voici le thème qui en est issu :




Il reparaît au 12/8 de la p. 377, après un plaintif rappel du *Père*, et se développe en progression harmonique tandis que le père, poursuivant son récit, évoque maintenant un passé plus récent et plus douloureux, la séduction de sa fille et les calamités subséquentes :



Ce thème exprime le désenchantement des parents, la profonde tristesse qu'ils éprouvent devant l'ingratitude filiale. C'est une nuance du *Chagrin* ; comme ce dernier, il fait naître chez l'auditeur un sentiment de compassion irrésistible.

Issu du *Bonheur de Louise*, il rend sensible cette réalité, que la quiétude heureuse que la fille a trouvée dans les bras de son amant a pour corollaire le douloureux *Calvaire des Parents* (c'est ainsi que l'auteur souhaite de voir désigner ce nouveau motif).

Vers la fin de ce long et affligeant récit, apparaît une transformation du *Mouron* (p. 378) :

Voici revenir le *Chagrin*, en *ut mineur* ; le *Calvaire des Parents* vient s'y joindre, et ces deux thèmes continuent de se côtoyer durant la petite scène muette qui suit, préludant au drame proche.

Louise passe près de son père sans le voir, se dirige vers la chambre et disparaît ; le pauvre homme se tourne, implorant, vers elle, mais elle est déjà dehors. Deux belles mesures d'orchestre commentent ces gestes par la superposition du *Chagrin*, du *Calvaire des Parents* et du *Désir*.

La mère interpelle Louise, à qui elle reproche de bouder. Le *Calvaire des Parents* intervient (en haut de la p. 382), devant inciter, semble-t-il, Louise à quelque compassion pour son père

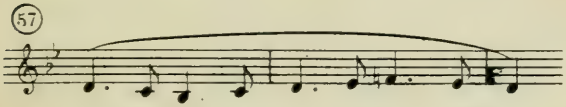
malade ; mais, intraitable, la jeune fille revendique son droit à l'amour libre.

La vieille la raille durement, et l'envoie se coucher, en lui recommandant d'embrasser son père auparavant.

Pendant que Louise se dirige vers lui, les bois exhalent doucement le thème de la *Tendresse* paternelle, puis le *Calvaire des Parents* reparaît en 12/8 avec son déploiement harmonique.

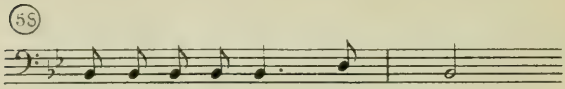
*Scène II.* — Le vieil ouvrier embrasse sa fille, qui ne lui rend pas son baiser et s'éloigne froidement. Il s'élance vers elle, la ramène à lui, et l'asseoit sur ses genoux, passionnément inquiet.

Les deux dernières mesures de la p. 385 annoncent la touchante *Berceuse* que le vieil homme va chanter pour sa fille, dans la sombre tonalité de *sol mineur* du prélude, et dont voici le thème orchestral :




Toute la tendresse du père se fond et se répand dans ce chant, monotone et simple comme vraiment une berceuse enfantine, avec sa naïveté sans fard. Rien d'alambiqué dans la facture, harmonie et mélodie sont d'une pareille simplicité, le thème cité plus haut se balance à l'orchestre noyé en de douces pédales, se simplifie encore par endroits jusqu'à abandonner toute inflexion pour n'être plus qu'un rythme marqué sur une même note, et se combine avec la mélodie vocale fort simple également, où revient comme un refrain

la terminaison suivante (posée sur différents degrés bien entendu) :




Louise résiste pourtant à cette tendresse et réclame sa libération; elle se considère comme captive dans sa famille. La *Berceuse* se poursuit pendant cette pénible controverse, la jeune fille en empruntant le thème vocal pour donner la réplique à son père. Le ton de la fille monte peu à peu, la symphonie abandonne progressivement son caractère berceur, et maintenant, s'élancent agressifs, les arpèges du *Désir* (p. 391).

La mère se mêle alors à la discussion, mais ses remontrances acerbes, loin qu'elles l'apaisent, ne font que l'envenimer, Louise reprend insidieusement les paroles que sa mère, à la fin de l'acte précédent, avait dites à Julien pour le rassurer et l'engager à laisser sa fille revenir pour peu de temps au foyer paternel : « Oh ! elle sera libre, maintenant ; ce que nous demandons, c'est l'avoir un peu, etc... » Ces citations exaspèrent la mère, et, dès ce moment, la discussion va devenir très serrée.

La trame symphonique est légère, simple accompagnement des paroles, avec de ci, de là, le dessin d'un motif caractéristique, celui du *Père* (à la fin de la p. 392), celui du *Désir* et surtout celui de la *Mère*, dont les triolets déferlent à plusieurs reprises.

Accablé, mais voulant encore espérer que le changement survenu dans l'esprit et le cœur de

sa fille chérie n'est pas radical, le brave père saisit Louise dans ses bras et la serre passionnément. « Qui m'aurait dit qu'un jour tu renierais ma tendresse ? » Page sincèrement émue et, partant, émouvante, commentée à l'orchestre par des modifications et abréviations de la *Tendresse* (p. 395).

Comme tout à l'heure, il la fait asseoir sur ses genoux, et tout doucement, le rythme de la berceuse reparaît : « Comme autrefois, endors-toi... » Il la supplie, en une phrase déchirante, gonflée d'une émotion indicible : « N'est-ce plus mon enfant... » Cette anxieuse interrogation reste sans réponse, Louise ne s'est pas laissée toucher ; elle répète froidement à son père consterné les théories corrosives de Julien sur la famille.

Le malheureux ouvrier ne reconnaît plus son enfant. Las de l'implorer en vain, il lui parle plus durement, et lui rappelle qu'il est son père, et qu'au lieu de la supplier, il aurait le droit de lui commander.

A ces mots, Louise fait un geste de révolte, s'éloigne vivement du père menaçant, et reprend avec solennité les déclarations libertaires de son amant. C'est le thème de la *Liberté* qui porte ces paroles dont le retentissement est douloureux au cœur paternel.

Découragé, le pauvre homme s'écroule sur une chaise ; décidément, ce n'est plus là sa fille ; c'est une étrangère, une ennemie qui parle par sa bouche.

De ce moment, tout espoir est pour lui perdu. De l'antagonisme irrémédiable qui s'est déclaré entre Louise et son père, entre l'idée de famille, d'honneur bourgeois d'une part, et celle d'indivi-

dualisme forcené d'autre part, va jaillir le drame. Le dénouement désormais inéluctable va se précipiter, et il éclatera avec une vigueur foudroyante.

Cette conclusion est menée de main de maître, sans longueur ni vaine digression, on y sent la griffe d'un dramaturge né ; et le spectateur, à qui les émotions ont été savamment dosées depuis le début de l'acte, maintenant conquis sans retour, va suivre l'ultime péripétie avec une angoisse croissante ; il ne peut se dérober à l'étreinte qui se resserre, impitoyable, sur sa chétive personne.

Donc, dès l'andante de la page 399 : « Tout être a le droit d'être libre », la tragédie entre dans sa dernière phase. A partir de cet endroit, le personnage occulte qui n'a cessé de mener l'action, le *Deus ex machina* du drame, se découvre peu à peu ; son rôle se précise, et, du même coup, la portée symbolique de *Louise* s'éclaire.

Paris intervient d'abord par la voix de ses différents thèmes.

La *Rue* gronde aux basses, dès le début de l'andante, servant d'atmosphère harmonique à la *Liberté*. Durant toute une page, la *Rue* monte par degrés chromatiques, suscitant la vision de la ville tentaculaire qui s'agite et cherche à saisir sa proie. Mais sa ténébreuse rumeur s'apaise pour céder le pas à la *Liberté*, qui s'impose avec force, parée d'harmonies chatoyantes (p. 401), tandis que le pauvre père reste prostré sur sa chaise.

Au 3/4, soulignant les paroles attristées du vieil ouvrier : « Ce n'est pas toi qui parles par ta bouche méchante », deux anciens thèmes, l'*Hésitation* et l'*Amertume* se combinent en contrepoint, et cette combinaison se développe tout au long de

la période qui se termine par ces mots : Ma jolie.

Alors, comme en écho, des voix lointaines murmurent le refrain de la valse « O Jolie », sur le thème de l'*Enjôlement de Paris*, dont la rentrée à l'orchestre est fort habilement faite. La dernière note de l'*Amertume* se prolonge *diminuendo* pendant plusieurs mesures, à l'unisson avec les voix qui filent l'interjection O ; ce son s'enfle peu à peu, et la valse commence seulement son tournoiement sur le mot « jolie ».

Les voix ont des intonations ensorceleuses ; le *Désir* jaillit à l'orchestre, les violoncelles sirupent une phrase charmeuse qui sera reprise à la page suivante, et qui n'est autre que le développement mélodique de la *Tentation amoureuse* (cit. 46), rencontré déjà au troisième acte. Cette musique langoureuse évoque un plaisir vulgaire et facile, en concordance avec les suprêmes aspirations de la petite Montmartroise.

Soudain celle-ci, comme grisée par de capiteux effluves, prononce avec ravissement ce mot magique : Paris. Les voix lointaines reprennent sans cesse le refrain « O Jolie », l'enjôlement de la valse devient obsédant, hallucinant. Louise, vraiment hallucinée, se convainc que Paris l'appelle. C'est bien la voix de la grand'ville qu'elle entend ; oui, Paris l'attire, Paris la réclame.

Les voix, naguère faibles et murmurantes, se sont rapprochées peu à peu, augmentant d'intensité, se mêlant aux clameurs de Louise. Brusquement, elles se taisent. « Paris » répète le père, avec une haine sombre.

Et Louise poursuit, extatique, son monologue dément.

Cependant, d'autres thèmes parisiens viennent

à la rescousse, aggravant, par leurs mélodies séductrices, le délire de la malheureuse fille. Voici le *Plaisir* (fin, p. 406), l'*Animation*, puis le *Mouron* (p. 407, m. 2). Et à chaque instant, le *Désir* égrène son arpège vainqueur.

Par la fenêtre, on aperçoit la ville qui peu à peu s'illumine ; Louise, tournée vers elle, l'invoque comme elle le fit à l'acte précédent, en compagnie de son amant ; mais cette fois, elle reste debout, et la brièveté des litanies qu'elle profère : « Paris, fête éternelle du Plaisir, etc., » en atténue le ridicule, elles sont même ici tout à fait à leur place, justifiées dramatiquement par l'état mental, voisin de la folie, de la vociférateice, et ne ralentissent aucunement l'action qu'elles contribuent au contraire à éclairer. *La Passion* gronde à l'orchestre au début de la page 409 et se développe pendant quelques lignes.

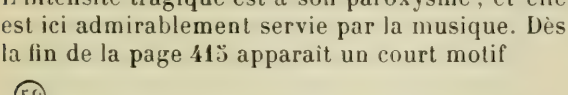
Le père essaie d'arrêter les divagations de sa fille, mais il n'y peut parvenir. Comme hypnotisée, elle appelle la venue de son amant avec un entêtement farouche et *l'allégro strepitoso* qui débute page 412 : « qu'il vienne vite, mon bien-aimé... » est d'une fougue endiablée, animé d'un mouvement dramatique intense.

Le *Désir*, le *Plaisir*, l'*Animation* (montant en progression harmonique, p. 414), le motif du *Père* en enrichissent la substance. Ce dernier motif se fait suppliant aux dernières mesures de la p. 414 pendant que Louise vocalise allègrement les notes du *Désir*, et sa supplication se poursuit douloureusement toute la page suivante, mais Louise, toute à son rêve, n'est plus susceptible de se laisser toucher par aucune prière, elle se met à tourner dans la chambre comme une folle et défie

hardiment ses parents. Ses paroles de feu épousent successivement les lignes thématiques du *Désir*, de l'*Enthousiasme*, de la *Passion*, pendant que la *Liberté*, à l'orchestre, s'agrippe au thème du *Père*.

Ces pages sont parmi les plus touffues de la partition ; la polyphonie est ici plus expressive et variée que nulle part ailleurs.

Tournant sur elle-même, Louise appelle maintenant Julien à son secours : « Julien, à moi !... » L'intensité tragique est à son paroxysme ; et elle est ici admirablement servie par la musique. Dès la fin de la page 415 apparaît un court motif




qui se répétera jusqu'à la fin de ce soliloque enflammé, superposé à des transformations ternaires du *Désir*. Ce motif rappelle l'un de ceux de *Tristan et Iseult*, et toute cette page 416, d'une pure coulée, fait songer, avec ses cris passionnés, à la mort d'Iseult, tant par le rythme et l'accent, que par la véhémence de l'inspiration. Ce n'est pas le plus mince éloge qu'on en puisse faire.

Le père, poussé à bout, en proie à une colère terrible, s'élance alors sur Louise, prêt à la frapper. Le thème des *Bohèmes* retentit gaiement à l'orchestre accentuant, par contraste, le tragique pénible de cette minute.

Le *Désir*, l'*Animation*, interviennent dans la symphonie qui hurle d'aise sous le fouet du *Plaisir* agité sarcastiquement par le vieil ouvrier : « Voilà l'Plaisir, Mesdames ».

Au comble de l'indignation, du dégoût, le bonhomme chasse sa fille ; celle-ci hésite un instant, puis, sur une nouvelle menace, s'enfuit en criant. La mère a essayé en vain de s'interposer. Le drame est consommé. Pour jamais, Louise a abandonné le foyer familial.

Pour ajouter encore à l'intensité dramatique, Charpentier n'a pas craint d'intercaler dans la déclamation mélodique quelques mots parlés, aux secondes où l'agitation intérieure est d'une violence telle qu'elle échappe au pouvoir de la musique, et que, seul, le cri est apte à la traduire. Ce procédé peut devenir un truc, auquel un compositeur madré et manquant de moyens est tenté de recourir afin de susciter chez le spectateur une émotion grossière.

L'auteur de *Louise* ne peut, à aucun point de vue, encourir ce reproche. Il faut, au contraire, admirer le tact avec lequel il a fait taire la musique, aux moments précis où le pathétique est vraiment suprême : d'abord, quand Louise s'élance vers la porte, le père lui barre le passage en criant : « Tu ne passeras pas ». Puis, c'est le triple « Ah ! » des personnages, quand la fille, affolée, s'enfuit. Et enfin l'appel désespéré du père qui s'est élancé dans l'escalier à la suite de sa fille : Louise ! Louise !

Ces derniers mots, vociférés dans la coulisse sur une tenue très douce des basses, produisent une énorme impression d'effroi mêlé de compassion.

Le pauvre homme reparaît, tandis que le thème du *Père* est porté lentement par les basses, comme un cercueil. Un être est mort, en effet, c'est le Foyer, symbolisé par le père, le Foyer

détruit, anéanti par la Ville monstrueuse, ravisseuse de filles, la Ville infernale qui avait fait de Louise sa chose, irrémédiablement.

La colère du père est maintenant tombée. Ecrasé par la douleur, il s'avance en titubant et s'affale sur une chaise, pendant que le *Chagrin* pleure à l'orchestre.

Avant que le rideau ne tombe, il tend le poing vers la ville et trouve encore la force de la maudire : O Paris !

C'est dommage, cette interjection sonne faux ; elle ne paraît pas dictée par son sentiment intérieur à un homme abîmé dans sa douleur, brisé, sans ressort. On sent trop que c'est l'auteur qui parle par la bouche de son protagoniste, et qu'il prononce une dernière fois ce mot : Paris, pour résumer la signification symbolique de la pièce. Souci superflu ; les points étaient suffisamment mis sur les *i*, sans qu'il soit besoin de ce coup de poing final.

Ce détail, d'importance minime en tout cas, n'empêche pas que ce quatrième acte ne soit de tous le plus émouvant, et sans doute tout uniment un chef-d'œuvre.

---

## V

### RÉCAPITULATION THÉMATIQUE

Si nous récapitulons les leitmotive de la partition, nous voyons qu'ils peuvent être rangés sous trois chefs : l'Amour de Julien et de Louise, le Foyer familial, et Paris. Voici le tableau que nous obtenons ainsi :

| | | |
|---|---|---|
| L'Amour | Julien. | *Le Désir* (Julien).<br>L'Enthousiasme.<br>La Liberté.<br>La Combativité. |
| | Louise. | *La Passion* (Louise).<br>L'Ingénuité.<br>L'Hésitation.<br>L'Aveu.<br>Le Bonheur. |
| La Famille | Le Père ou Le Foyer. | *Le Père.*<br>La Tendresse.<br>L'Optimisme.<br>Le Travail. |
| | La Mère. | L'Amertume.<br>Le Chagrin.<br>Le Calvaire des parents.<br>La Mère. |
| Paris | | La Rue (Ville tentaculaire).<br>L'Enjôlement.<br>La Tentation amoureuse.<br>*Le Plaisir.*<br>La Sensualité (cri de la rempailleuse).<br>La Carotte (affirmation).<br>Le Mouron.<br>Cris divers. |

Trois motifs ne rentrent pas dans les cadres que nous avons choisis, ce sont l'*Animation*, essentiellement rythmique, les *Bohèmes* (avec ses variantes) et la *Gaîté*, épisodiques.

Ces cadres : Paris, la Famille, l'Amour, nous ne les avons pas imaginés arbitrairement ; ils répondent naturellement à la conception symbolique de *Louise*, qu'ils contribuent à éclairer d'une lumière crue, en désignant les trois grands protagonistes du drame.

Mieux et plus clairement que des plus prolixes exégèses, il ressort du tableau ci-dessus que *Louise* est une lutte entre la Famille et Paris, et que ce dernier triomphe parce qu'il se fait le complice de l'Amour.

Le père, à lui seul, assume la défense du Foyer, et on comprend que le motif spécifique de ce brave homme ait été, par de nombreux musiciens, dénommé motif du Foyer ; ce n'est pas une erreur, à peine un abus de mot, car au fond, le père, *c'est* le Foyer. (La phrase qui salue l'entrée de l'ouvrier au 1er acte et que nous avons appelée de ce dernier nom n'est qu'un développement du *Père*, ce n'est pas un thème à proprement parler.) Mais le Père n'est pas une pure entité, pourtant ; il vit, il aime, il souffre, et sa tendresse, sa bonté, son chagrin nous émeuvent, parce que ce sont les sentiments d'un homme proche de nous.

La mère aussi fait partie du Foyer ; mais il suffit de jeter un coup d'œil sur notre tableau pour voir que sa physionomie est sèchement dessinée ; nul motif musical ne peint son caractère ; celui qui la désigne lui appartient à peine, puisque ce n'est qu'un succédané du *Père* ou du

*Foyer*. Il est vrai que le *Chagrin* et le *Calvaire des Parents* expriment aussi un peu sa souffrance puisqu'elle est la « moitié » de son époux... Cette femme acariâtre est un élément de discorde ; elle rend presque plausibles — humainement — le détachement de Louise et son ingratitude filiale, et, à cet égard, on peut la considérer comme l'auxiliaire inconsciente de Paris.

Les deux amants ont leurs thèmes propres.

Mais des motifs totalement étrangers à tel ou tel personnage peuvent contribuer néanmoins à en éclairer la physionomie, de par le jeu des superpositions, juxtapositions, combinaisons thématiques de toute sorte.

C'est particulièrement, et très curieusement, le cas pour Louise. Elle n'est guère plus riche, musicalement, que son amant, mais sa personnalité se colore du reflet de quantité de thèmes qui provoquent chez elle d'innombrables réactions. Nous avons vu qu'on peut, schématiquement, concevoir Louise comme le point d'application de forces divergentes : l'attachement à la famille d'une part, de l'autre l'impulsion amoureuse et l'attrait du plaisir. C'est des réactions qui se produisent au contact de ces forces que s'alimente surtout la vie psychologique de l'héroïne.

*Paris* est, des trois personnages synthétiques, le plus puissant et le plus étrange. Tandis que le Foyer et l'Amour prennent corps dans des êtres humains, Paris ne s'exprime que musicalement, et cela constitue sa singularité. Le rôle du Noctambule ne doit pas nous donner le change à cet égard ; ce fêtard qui se transfigure soudain en Plaisir de Paris n'incarne le plaisir de la grande ville que verbalement, si l'on peut ainsi dire.

C'est un personnage de féerie, qui n'a pas plus d'importance au point de vue de l'action dramatique, qu'un accessoire de cotillon.

Paris est donc un personnage symphonique ; il conserve ce caractère essentiel, malgré certaines matérialisations de symboles qui ne sont pas ce qu'il y a de plus heureux, telles — outre le premier avatar du Noctambule — les voix de la ville, qui chantent réellement dans la coulisse, au 3e acte.

De bout en bout, Paris conduit le drame ; au dernier acte, il est seul en scène, sous l'apparence corporelle de Louise dont il a pris possession tel un monstrueux incube, en face du Foyer âprement défendu par le Père. Le pauvre homme succombe dans cette lutte inégale, et la grande ville, le Paris du Plaisir, triomphe diaboliquement.

C'est par la transposition du conflit sur un plan supérieur que *Louise* dépasse de cent coudées le vulgaire fait divers Mais cette transposition était périlleuse ; il fallait, pour la réussir, douer les personnages (y compris Paris) d'une surabondance de vie qui leur permît de ne pas s'efflanquer sous le faix pesant des idées et des intentions.

Il faut reconnaître que Gustave Charpentier l'a réussie tout à son honneur.

« *Louise*, écrivit Camille Mauclair [1], est aussi riche de significations cachées que Tristan ou que Brunnhilde. Et lorsque la petite ouvrière pensive, frissonnante d'amour, tentée par la cité qu'elle contemple sous elle, s'accoude à la palissade vermoulue d'où elle découvre l'immense Paris

1. — *Progrès de Lyon*, 15 janvier 1911.

étoilé des feux nocturnes, elle est emblématique du Désir éternel, elle est l'âme du peuple douloureux et pourtant plein d'espoir ; et il n'existe pas, dans la foule tirée du néant par le génie des artistes, une figure plus vraiment pathétique. »

**Caractères généraux de la musique de « Louise ».** — La plupart des leitmotive de *Louise* sont courts, simples, d'un contour mélodique peu cherché. L'individualité de certains est à peine marquée. Ainsi, les thèmes de la *Passion* et de l'*Hésitation* sont proches parents, l'*Aveu* est un développement du dernier nommé, le *Travail* est formé d'un tronçon de l'*Optimisme*, l'*Hésitation* est une modeste broderie, l'*Amertume* guère autre chose, la *Rue* se réduit à une pédale de tonique, la *Tentation amoureuse* n'est encore qu'une broderie multipliée par une marche d'harmonie...

Cela n'empêche pas certains de ces thèmes d'être expressifs dans leur brièveté même, témoin la *Rue*, déjà citée, le *Mouron*, d'une si tendre couleur, l'impétueux *Désir* (réduit à son arpège ascendant).

Parmi les thèmes longs, il faut mettre à part la *Tendresse*, d'un onduleux dessin massenétique — cela soit dit sans intention dépréciative, — et le *Chagrin*, vraiment distingué celui-là, et sans afféterie, le seul aussi qui soit polyphonique.

Leur qualité dominante à tous, c'est d'être plastiques ; cela tient à leur concision et à la douceur de leur ligne. Ils se prêtent aisément aux déformations, transformations, amplifications, et toutes opérations qui constituent le travail thématique.

Ce qui frappe d'abord, lorsqu'on parcourt

la partition, c'est que les développements proprement mélodiques sont négligés, éludés souvent ; certains thèmes ne sont pour ainsi dire pas développés du tout, comme l'*Animation*, et surtout le *Désir* dont la quarte et sixte arpégée s'élance à tout propos, avec une insistance parfois monotone.

Ou, quand Charpentier développe sa mélodie, c'est par le procédé désuet de la progression dite harmonique, qui n'est en somme qu'une simple transposition. Il en use même beaucoup, et c'est là aussi la source la plus abondante de sa modulation.

Le développement du motif est, dans *Louise*, généralement contrapontique, et ici l'auteur exce le à trouver des combinaisons variées, ingénieuses, très souples, d'une remarquable aisance, et d'une constante clarté.

Quand il a recours à l'harmonie proprement dite, il se sert du système classique. Le vocabulaire banal, la syntaxe courante lui suffisent ; son écriture, toujours d'une correction satisfaisante, n'est ni raffinée, ni audacieuse.

L'éclairage tonal est très franc, répudiant le papillotement chromatique (sauf de rares exceptions) et la pénombre insidieuse des équivoques.

Au point de vue rythmique, même franchise et simplicité. Charpentier ne recule pas, quand cela lui paraît nécessaire, devant la vulgarité de la musique de bastringue. A plusieurs reprises, il utilise le temps de polka. Mais ce qu'il affectionne par-dessus tout, comme son maître Massenet, c'est la valse. Très fréquemment, elle insinue son rythme berceur sous le dialogue, et le compositeur en tire parfois des effets d'une

grandeur imprévue et inusitée, comme au grand duo du troisième acte. C'est ainsi encore que Louise quitte ses parents sur un air de valse d'une puissance expressive étonnante.

Mais le domaine où Charpentier se meut avec le plus de désinvolture et d'élégance, c'est l'orchestre. Celui de *Louise* est admirablement équilibré, jamais compact ni grêle, toujours puissant et plein de verve ; les détails savoureux y foisonnent. L'instrumentation est toujours intéressante, souvent captivante ; elle est brillante, colorée, les timbres sont choisis judicieusement, avec un sens aigu de leur valeur expressive.

En outre, cet orchestre, même dans ses plus truculents éclats, demeure à sa place, à sa valeur, n'offusquant pas la voix qui peut, sans crainte d'être écrasée, s'épanouir librement.

Le commentaire symphonique est toujours plein d'à propos, de finesse et d'intelligence ; cela ressort suffisamment, croyons-nous, du détail de notre analyse.

Quant à la déclamation, elle est d'une grande justesse, alerte, vive, dépourvue toujours de cette lourdeur germanique qui fait que bien des œuvres françaises contemporaines ressemblent à des traductions, ainsi que l'a fait observer jadis Charpentier lui-même. C'est que l'exemple de Wagner fut souvent mal compris ; sa déclamation s'applique à des paroles allemandes, ordonnées selon la syntaxe allemande, si éloignée de la nôtre ; il ne s'agit donc pas de calquer notre déclamation sur celle de *Tristan* ou des *Maîtres Chanteurs*.

L'auteur de *Louise* n'est pas tombé dans cette erreur. Il s'est assimilé le procédé wagnérien, en restant avant tout fidèle à l'esprit qui l'anime ;

cela est vrai pour les leitmotive aussi bien que pour la déclamation, et cela n'empêche d'ailleurs pas qu'il n'y ait çà et là des apparences, des traces de wagnérisme, suites d'accords, inflexions mélodiques, sur la filiation desquelles on ne peut guère se méprendre.

Les « airs » sont quelquefois inférieurs aux récitatifs ; la mélodie a tendance à s'édulcorer dès que le ton s'élève. Il y a d'ailleurs d'heureuses exceptions.

Les chœurs sont l'occasion pour Charpentier de déployer sa grande adresse polyphonique ; ils sont toujours agréables, et certains ensembles de l'atelier de couture ont mérité, par leur grâce et leur fraîcheur, d'être comparés au fameux chœur du second acte des *Maîtres Chanteurs*.

En résumé, les idées sont d'inégale valeur ; elles sont souvent courtes et peu substantielles. La langue musicale qui les exprime n'est ni neuve, ni très sapide. Et cependant, la musique de *Louise* est transfigurée par un élément d'importance primordiale quoiqu'il échappe à l'analyse, la vie. A la lecture de la partition, bien des choses peuvent sembler surannées ou banales, voire vulgaires, pauvres ; à l'audition, rien n'est indifférent.

Cette vie saine, drue, où donc en est la source jaillissante ? Au cœur de l'auteur, sans doute, mais elle trouve en celui de l'auditeur un écho si fidèle et complaisant qu'il faut qu'elle soit transmise par la musique elle-même, qui en est le véhicule nécessaire.

Il semble bien que c'est par la magie double d'une polyphonie infiniment aisée, expressive, et d'une instrumentation sûre et nerveuse que s'opère ce miracle. Oui, la vie circule dans toute cette

musique, charriée par le réseau subtil des veines et artères polyphoniques, qui distribuent dans l'œuvre entière un sang chaud et diversement coloré ; un peu de lymphe y coule aussi, pâle et tiède, mais cela encore est indispensable au bon fonctionnement de l'organisme.

On a relevé dans *Louise* la trace d'influences diverses, parmi lesquelles celles de Wagner et de Massenet s'avèrent prépondérantes ; on a signalé aussi celle de Berlioz, et la parenté de certaines cantilènes de *Louise* avec les romances de chansonniers montmartrois comme Delmet, ce « Massenet du pauvre ». Elles sont discernables, en effet, et l'auteur n'a jamais songé à s'en disculper :

« Si Zola, avoua-t-il un jour, fut mon plus proche inspirateur en poésie, en musique Wagner fut mon grand maître, celui qui me donna le goût de la grandeur, si Berlioz éveilla mon sens du pittoresque et de l'imprévu. Quant à Massenet, il m'a appris l'amour, l'amour d'aimer et l'amour d'être aimé. »

Préoccupé avant tout de couler son émotion toute chaude, Charpentier est allé au plus vite, se servant des moules tout préparés qu'il avait sous la main. On serait mal venu de lui en faire grief. « Faut-il, écrivait Paul Dukas, faut-il donc tant s'occuper d'harmonie, de contrepoint et d'originalité musicale, quand il s'agit avant tout de vie, d'émotion, et de capacité dramatique ? » Assurément, ces choses sont parfois conciliables et nous en avons d'illustres exemples, mais il serait vain de vouloir s'attarder dans la contemplation des splendeurs wagnériennes et debussystes, si éblouissantes soient-elles. Il se peut que la substance musicale de *Louise* eût gagné

à être inscrite en un métal plus ferme. Peut-être aussi s'y serait-elle durcie sans profit, et la nature même des idées trouvées par l'auteur nécessitait-elle une matière tendre et un peu molle. Peut-être même est-ce à la parfaite convenance de celle-ci à celle-là que l'œuvre doit le plus précieux de ses qualités musicales ?

---

## VI

### Conclusion.

Voici le moment venu, ayant analysé successivement le livret et la partition, d'examiner l'œuvre dans son ensemble, de la considérer dans son unité vivante, telle en somme qu'elle s'offre au public, telle qu'elle a été voulue par l'auteur.

Une constatation s'impose tout de suite, c'est que la plupart des objections qui surgissent lorsqu'on dissèque les éléments qui la composent, s'évanouissent dès qu'on envisage l'amalgame en lui-même. Ce qu'un mathématicien exprimerait ainsi :

La musique vaut mieux que le livret, mais le drame lyrique qui en résulte est supérieur à la somme de ses composantes.

C'est ainsi, par exemple, que la facilité et la vulgarité fréquentes de la musique de Charpentier deviennent des qualités, appliquées à un sujet aussi franchement « peuple », et contribuent à former un ensemble dont l'homogénéité satisfait.

*Louise* est un bloc infrangible, où l'union des paroles, de l'action scénique et de la musique s'effectue si intimement, que la caractéristique même de l'œuvre réside dans la solidité de cet amalgame. Notons d'abord que cette solidité lui assure une des meilleures chances de pérennité. Bien des œuvres plus châtiées, d'un art plus délicat, mais moins parfaitement pétries, s'émietteront tandis que *Louise* défiera victorieusement la lime du temps.

Paul Dukas a écrit qu'il ne faut pas y voir un drame « né dans le sein de la musique », selon la formule wagnérienne, mais plutôt une musique issue du drame, conformément à la tradition française, bref « une conception dramatique rehaussée de musique ». Nous n'avons pas cette impression. Quels que soient les dons dramatiques, voire mélodramatiques, qu'on reconnaisse à Charpentier, et ils sont indéniables, il reste partout et avant tout un musicien.

Est-ce à dire que la musique prend ici le pas sur le drame ! Il serait téméraire de l'affirmer, et, au demeurant, assez vain de le rechercher, l'incorporation de l'un à l'autre étant d'une perfection pleinement satisfaisante.

Au lendemain de la première, P. Lalo formulait l'interrogation suivante :

« En somme, avec ses défauts et ses qualités, *Louise* est une des deux ou trois œuvres les plus considérables que la musique dramatique ait produites en France depuis dix ans. Quelle sera sa destinée ? Doit-elle marquer sa place dans l'histoire de la musique française, ou bien son premier succès sera-t-il sans lendemain ? L'extraordinaire qualité d'animation et de mouvement qu'elle possède surpassera-t-elle les défauts de simplicité, d'unité, de solidité, de plénitude que j'y crois apercevoir ? Qui vivra verra. »

Or, voilà vingt ans que ces lignes furent écrites, et le succès de *Louise* ne s'est jamais démenti un instant. L'œuvre est toujours aussi vivante et semble assurée de la longue faveur des foules. C'est qu'elle porte en soi de vigoureux germes de vie ; c'est aussi qu'indépendamment de sa valeur intrinsèque, elle est

comme un miroir où se réfléchissent avec éclat les sentiments primordiaux du spectateur.

Par un phénomène curieux — mais qui n'est pas unique, — la signification primitive de l'œuvre s'est déformée peu à peu pour s'adapter à la mentalité du public moyen, de telle sorte que, loin d'y trouver ce qu'y voyaient les individualistes farouches des premières représentations, l'apothéose de l'amour libre, les bourgeois d'hier et d'aujourd'hui y applaudissent le pauvre père meurtri dans sa plus chère affection, et honnissent la fille indigne et ingrate.

« Tout être a le droit d'être libre », clamait Charpentier par la voix de son ténor, et *Louise* fut l'illustration vivante de cette théorie.

Le public aurait donc compris la pièce à rebours, qu'il y croit découvrir un enseignement moral, et qu'il sympathise avec les geôliers contre l'impatiente prisonnière ?

A la vérité, en dépit des déclarations enflammées de Julien contre la famille, les préjugés, toutes les contraintes sociales, il se trouve que le compositeur a, malgré lui, contre sa volonté et son intelligence, ressenti profondément dans son cœur d'homme pitoyable la douleur du père abandonné, et qu'il l'a traduite musicalement avec des accents si poignants qu'ils forcent l'émotion complice du public.

Théoriquement, avec son esprit, il donne raison aux amants, mais, dans la réalité dramatique et symphonique, c'est le Foyer détruit qui triomphe de toute la force de la compassion qu'il fait naître au cœur du spectateur.

Cela tient aussi à ce que la musique est mauvaise conductrice d'idées sociales. Malgré la con-

viction communicative qui anime l'auteur, elle reste étrangère à ces thèses libertaires, elle n'arrive pas à les vivifier, à les rendre assimilables. La musique, par son contenu, ne peut agir directement sur l'intelligence; elle doit parler d'abord au cœur, et c'est cette nécessité que paraît avoir méconnue l'auteur de *Louise*. Il a dû la sentir pourtant, car les théories exposées par Julien au troisième acte sont imprégnées par la passion amoureuse, mais les deux choses se fondent mal, et la dissociation s'en opère trop facilement dans l'esprit de l'auditeur pour que celui-ci en soit touché profondément.

L'idée était hardie de porter au théâtre des revendications sociales. Charpentier est le premier qui ait osé cette tentative sur une scène lyrique ; loin de l'en blâmer, il convient d'admirer cette audace, même si le résultat n'a pas donné tout ce qu'en attendait son auteur.

Bref, cette pièce, révolutionnaire d'intention, n'a pas tardé à devenir un spectacle moralisateur où nos petites oies blanches, s'il en est encore, peuvent, sans arrière-pensée, conduire leurs bons parents.

Par ailleurs, elle a tout ce qu'il faut pour plaire au public bourgeois. M. Prudhomme ne déteste pas d'être cinglé par la badine libertaire ; cela lui fouette le sang et excite ses réactions cogitatives. Et puis, la vie de Bohème, si elle le scandalise un peu, éveille plus sa curiosité que son courroux. Le bourgeois bien sage s'est toujours montré friand des farces de rapin ; la vie d'atelier, comme la vie d'étudiant, se pare dans son imagination de charmes indicibles et d'une vertu intacte, puisqu'il n'y pourra jamais goûter. Il

garde en son cœur des trésors d'indulgence admirative pour les « artistes », qu'il reconnaît sans hésitation, dans la rue, à leur chapeau Rembrandt et à leur allure débraillée. Aussi est-ce une joie pour lui de retrouver ces êtres bizarres sur un plateau de théâtre, où ils peuvent, sans dommage pour lui et les siens, s'abandonner au plus fantaisiste dévergondage de gestes et de propos.

On a généralement reproché à Charpentier son esthétique naturaliste ; certains se sont demandé s'il n'y avait pas là pour *Louise* un élément de décrépitude regrettable. Or, le naturalisme littéraire est passé de mode depuis longtemps, et cela n'empêche pas le roman musical de Charpentier de passionner le public aujourd'hui autant qu'au premier jour. C'est peut-être que la musique est toujours en retard sur les autres arts, ainsi que la remarque en a été faite bien souvent ; mais c'est surtout que *Louise* n'est pas si étroitement inféodée à l'école naturaliste qu'on l'a cru.

En réalité, cette œuvre porte les traces d'esthétique très différentes, mais ce sont les éléments naturalistes qui, étant les plus apparents, devaient frapper les esprits avec le plus de violence. C'est d'abord l'affabulation elle-même, et aussi le fait d'avoir choisi ses héros parmi le peuple de nos jours. Par l'extérieur, décor, langage, vêtements, *Louise* est incontestablement réaliste.

Elle est symboliste, aussi, par sa signification cachée ; mais il faut s'entendre sur ce terme. Le symbolisme de Charpentier ne s'apparente en aucune façon au symbolisme subtil, suggestif ou discrètement allusif d'un Maeterlink, d'un Verlaine ou d'un Mallarmé. Ici, rien de mystérieux ni de trouble, l'allusion est directe, tout est clair,

précisément parce que les idées sont incarnées en des êtres pris dans la vie moderne, ne bénéficiant pas du recul du temps ou de l'espace, si propice à la maturation du symbole. Il eût certes été plus commode à Charpentier d'enrober ses symboles dans des êtres légendaires, comme l'a fait Wagner ; il a joué la difficulté, en choisissant ses personnages dans la réalité contemporaine. A chaque instant, la fiction côtoie la vérité ; l'allégorie, la fantaisie se mêlent au prosaïque train-train de la vie quotidienne, et cela constitue un alliage parfois déconcertant, mais d'une saveur troublante et forte.

D'autant plus que cet alliage se pimente d'une pointe de romantisme qui en relève le goût. La cannelle romantique y est dispersée un peu partout ; on en décèle des traces dans l'épisode des bohèmes, le goût de l'imprévu et des effets de contraste, la grandiloquence de certaines tirades, la psychologie conventionnelle (au point de vue littéraire seulement).

*Louise* s'avère donc issue d'une triple esthétique, dont les éléments sont très habilement dosés. Chacun, selon ses préférences, trouve à s'y délecter, et nous tenons là une autre raison du persistant succès de cette œuvre.

Habilement dosés, avons-nous écrit. C'est plutôt ingénument qu'il faudrait dire. Il semble bien, en effet, que ce mélange soit l'expression naturelle du génie de Charpentier, de qui l'inspiration, confondant en un large courant ces tendances diverses, assura à *Louise* son unité organique.

Au fond de l'âme, il est plus romantique que tout autre chose, un peu à la manière de Zola, qu'il admire beaucoup et avec qui il offre plus d'un

point de ressemblance, jusque dans la négligence et comme le dédain de la forme. La réalité est par lui déformée, amplifiée, gonflée des ardeurs, des espoirs d'un cœur généreux et bouillonnant.

En ce qui concerne la langue musicale, pas plus qu'au point de vue de la forme lyrique, *Louise* n'a rien apporté de neuf. Par sa structure, elle est wagnérienne.

Nous croyons l'avoir suffisamment montré.

Et pourtant, si étrange que cela paraisse, elle a toute la saveur d'une œuvre originale.

Où donc l'originalité va-t-elle s'y nicher ? L'adaptation du naturalisme à la scène lyrique ? S'il n'y avait eu que cela, *Louise* serait morte de consomption après un éphémère succès d'actualité. La bohème montmartroise est déjà surannée, le vieil ouvrier nous paraît imbu d'un bourgeoisisme bien tardigrade ; les costumes, le langage, et jusqu'aux idées (nous ne disons pas sentiments) des personnages ont vieilli... Non, ce n'est pas le fait d'avoir écrit un livret en prose, porté sur la scène la hotte du chiffonnier, le bourgeron du travailleur manuel et l'argot du faubourg qui en constitue l'originalité réelle.

Nous ne contestons d'ailleurs, ni la témérité, ni même l'utilité de cette tentative qui fait de *Louise* une « date », mais l'intérêt en demeure surtout historique.

La nouveauté esthétique gît ailleurs, dans la conception de Paris comme un être vivant. Malgré quelques maladresses de réalisation, cet essai de rendre symphoniquement l'âme d'une ville était une innovation curieuse, et l'on peut s'étonner que nul ne se soit soucié de suivre Charpentier dans la voie qu'il venait ainsi d'ouvrir à l'expression

du sentiment collectif en musique. Chose extraordinaire, ce sont des littérateurs qui s'y sont engagés ; nous ne disons pas à sa suite, car il ne s'agit très probablement que d'une rencontre fortuite, et l'école dite « unanimiste » (Jules Romains, Georges Duhamel...), qui se réclame du poète Américain Walt Whitman, n'a peut-être jamais songé qu'elle s'apparentait à l'auteur de *Louise* par sa volonté d'étroitement mêler à la vie des individus la vie confuse, mais pareillement palpitante, d'une ambiance ou d'une collectivité ; la rencontre n'en est pas moins piquante. Vraiment, cette conception d'une ville « unanime » nous paraît être la hardiesse la plus authentique de *Louise* ; elle méritait d'être mieux comprise et de provoquer autre chose que des admirations plus ou moins clairvoyantes, ou de faciles dénigrements.

Mais ce qui, par-dessus tout, fait que *Louise* avec ses beautés et ses faiblesses, ses ridicules et ses grandeurs, demeure une œuvre à part, unique, c'est que son esthétique ondoyante et multiple est le fruit de la complexe personnalité de l'auteur, et qu'elle ne peut, par là même, être imitée ni susciter une émulation féconde. Seul, le génie de Gustave Charpentier a pu donner la cohésion et la vie à un tel assemblage d'éléments disparates et hétérogènes. En dernière analyse, c'est donc dans le tempérament de son auteur, fougueux, passionné, impulsif, profondément sincère toujours, qu'il faut voir l'originalité foncière, toute subjective, de *Louise*.

Fleur hybride et stérile, mais charnue et de verte santé, *Louise* vivra parce qu'elle est une œuvre inspirée.

# BIBLIOGRAPHIE

G. Charpentier. — *Louise*, roman musical en 4 actes et 5 tableaux. Paris, Heugel.

Dans le deuxième chapitre de cet ouvrage, nous avons cité quelques extraits des plus intéressants articles de journaux et de revues parus peu après la première représentation de *Louise*.

Un grand nombre d'articles de ce genre ont été publiés à cette époque ; nous ne pouvons évidemment songer à en dresser la liste.

On trouvera, en outre, des commentaires et des appréciations ans :

Alfred Bruneau. — *La musique en France*. Rapport sur la musique en France, du XIII^e au XX^e siècle. Paris, Fasquelle 1901.

Et. Destranges. — *Consonances et dissonances*. Paris, Fischbacher 1906.

Louis Laloy. — *Le Drame Musical moderne. Les Véristes Français : Gustave Charpentier* (Etude publiée dans le *Mercure Musical* du 1^er juillet 1905).

Jusqu'à ce jour, aucun livre ni brochure n'a été consacré spécialement à l'étude de *Louise*.

La partition chant et piano de *Louise* de G. Charpentier est éditée par la maison Heugel, éditeur, *au Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne,* Paris.

*Qu'il nous soit permis de remercier ici M. Gustave Charpentier des renseignements très précieux qu'avec une exquise bonne grâce il a bien voulu nous donner sur sa vie et sur son œuvre.*

A. H.

# TABLE DES MATIÈRES

I. Vie de Gustave Charpentier . . . . . 5

II. La genèse et l'histoire de *Louise* . . . . . 19

III. Le livret de *Louise* . . . . . 47

IV. Analyse musicale . . . . . 63

V. Récapitulation thématique . . . . . 131

VI. Conclusion . . . . . 141

*Bibliographie* . . . . . 149

Mellottée, Imp. — Paris-Châteauroux.

-1.8.73

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
100
C52H5

Himonet, André
Louise de G. Charpentier

Music